Зограф

ЧАСОПИС
ЗА СРЕДЊОВЕКОВНУ
УМЕТНОСТ

40



Институт за историју уметности
Филозофски факултет Универзитета у Београду

Београд
2016

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 40, 2016

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет Универзитета у Београду
Београд, Чика Љубина 18–20

http://www.f.bg.ac.rs
zograf@f.bg.ac.rs
Факс: +381 11 2639–356
Тел.: +381 11 2637–124

Редакција

Гојко Суботић (Српска академија наука и уметности, Београд), *Јанко Магловски* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Институт за историју уметности), *Марица Шупут* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности), *Даница Поповић* (Балканолошки институт САНУ, Београд), *Смиљка Габелић* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Институт за историју уметности), *Валентино Паче* (Универзитет у Удинама и Тринити колец, Рим), *Софија Калописи-Верти* (Универзитет у Атини, Филозофски факултет – Одељење за историју и археологију), *Иван Стевовић* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности), *Миодраг Марковић* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности), *Драган Војводић* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности), *Енгелина Смирнова* (Московски државни универзитет „Ломоносов“, Факултет историје – Одељење историје и теорије уметности), *Елка Бакалова* (Бугарска академија наука, Софија), *Катрин Жоливе-Леви* (Универзитет Париз 1: Пантеон–Сорбона, Практична школа високих студија – Одсек религијских наука), *Цветан Грозданов* (Македонска академија наука и уметности, Скопље), *Милан Радујко* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Институт за историју уметности), *Јелена Ердељан* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности), *Шерон Герстел* (Универзитет Калифорније, Лос Анђелес – UCLA), *Драгана Павловић* (Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности)

Уредник

Драган Војводић

Секретар

Драгана Павловић

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 40, Београд 2016
УДК 7 (091) "04–17", ISSN 0350–1361

САДРЖАЈ

Пола столећа *Зографа*
Fiftieth anniversary of *Zograf*

Овај, четрдесети број нашег часописа појављује се пред читаоцима педесет година након што је *Зограф* рођен, односно након што је 1966. године из штампе изашла прва његова свеска. Као особено издање намењено средњовековној уметности – најпре повремено, а потом периодично – потекао је из окриља Галерије фресака у Београду. Створиле су га личности које је крепила чежња за тим да оком и духом допру до естетских и мисаоних дубина древног ликовног стваралаштва. Препознатљив тематски оквир, формат и визуелни идентитет, које је у основи задржао до данас, подарио му је његов оснивач и први уредник Светислав Мандић, сликар, занесени истраживач старине и песник. Именом *Зограф*, којим су у давнини ословљавани живописци, назван је зато што је, као и Галерија фресака, био посвећен првенствено „старом српском сликарству и осталом сликарству византијског стила". Већ у предговору првој свесци, међутим, истакнуто је да у *Зографу* неће бити запостављено ни разматрање сликарства „другачијег стила" и осталих врста древног уметничког изражавања – средњовековне архитектуре, скулптуре, примењене уметности. Такав став био је плод разумевања природе ликовног обликовања. Увиђало се да су се „пластичне уметности у прошлости, као и данас, увек допуњавале и често сачињавале нераздвојиву целину". Већ од самих својих почетака *Зограф* је око себе окупио наше најугледније и научно најплодотворније медиевисте, којима су почели да се придружују и страни.

Крајем 1972. године „Галерија фресака је удружила издавање часописа *Зограф*" са Институтом за историју уметности Филозофског факултета у Београду, па је сачињена и заједничка редакција. Већ јуна 1973, међутим, Галерија се сјединила с Народним музејом у Београду. Због тога је одлуком Савета највеће националне музејске куће издавање *Зографа* препуштено у потпуности Институту за историју уметности. Заједничка редакција пак одржала се и деловала је успешно све до петнаестог броја часописа, објављеног 1984, а колеге из Народног музеја касније су укључене у Издавачки савет, који је, уз Редакцију, обликовао *Зограф* од његове осамнаесте до двадесет треће свеске. Промена „адресе" часописа пресудно је утицала на његово све одређеније и продубљеније научно усмерење. Од петог броја *Зографа*, који је изашао из штампе 1974. године, као први у издању Института, почиње објављивање чланака на страним језицима, а представници других научних средина отада дају нашем часопису значајан допринос. Круг страних сарадника, а нарочито домаћих, непрестано је растао. Упоредо су почели да се увећавају број објављиваних чланака у појединим свес-

The fortieth issue of our journal appears before the readers fifty years after the birth of *Zograf* and the publication of its first volume in 1966. Founded under the auspices of the Gallery of Frescoes in Belgrade and dedicated to medieval art, this specialized edition began as an occasional publication and later became a periodical. It was created by people whose eyes and minds yearned to discover the esthetic and conceptual depths of ancient art. Its recognizable thematic framework, format and visual identity, which has more or less remained unchanged, was created by its founder and first editor Svetislav Mandić, a painter, medieval enthusiast and poet. Its name *Zograf* (Gr. *zographos*), an archaic term used to describe a painter of icons or frescoes, seemed apt because it was dedicated primarily to "old Serbian and other Byzantine-style painting". However, the Foreword published in the first volume highlights that the journal would not disregard painting "in other styles" or other types of ancient artistic expression – medieval architecture, sculpture and applied arts. This view was the result of the founders' understanding of the nature of creativity: they were aware that the "plastic arts, both now and in the past, have always complemented each other and were often inextricably intertwined". From its very beginnings, the contributors to *Zograf* included the most prominent and prolific Serbian medieval scholars, who would be joined by their counterparts from abroad in due course.

In late 1972 the publication of *Zograf* became a joint endeavor of the Gallery of Frescoes and the Institute of Art History of the Faculty of Philosophy in Belgrade and a joint editorial board was set up. However, in June 1973, the Gallery was incorporated into the National Museum in Belgrade, after which the Council of the largest national museum institution in the country decided to entrust the publication of *Zograf* exclusively to the Institute of Art History. The joint Editorial Board remained in place and continued its activities until the fifteenth issue published in 1984; however, our colleagues from the National Museum remained involved in the Editorial Council which, together with the Editorial Board, shaped the journal from its eighteenth to its twenty-third volume. This "change of address" had a deep impact on its increasingly specific and profound academic orientation. The publication of foreign-language articles began in the fifth issue, published in 1974 as the first volume under the patronage of the Institute of Art History, and this marked the beginning of more intense international contribution to our journal. The circle of international and especially Serbian contributors continuously grew. At the same time, the number of articles published in a volume and their length increased,

кама и њихов обим, а одатле и обим читавих волумена, нарочито од броја двадесет шест. На све то пресудно је утицао развој студија средњовековне уметности овде и у свету, али и све већи углед часописа, који је постао наша најугледнија периодична публикација из области историје уметности. Све значајне светске библиотеке и медиевистички центри, као и многи истраживачи, настоје да дођу до новоизашлих свезака *Зографа*, а траже се и стари бројеви. Од двадесет осме свеске часописа у његову редакцију укључују се постепено и угледни страни научници, који сада увелико чине њен значајан део. Као еминентни истраживачи из света (Италија, Грчка, Русија, Америка, Француска, Бугарска, Македонија), они су на тај начин *Зографу* указали велику част и додатно допринели његовом међународном карактеру. Захваљујући свему поменутом, а пре свега редовности у излажењу часописа и посвећености донедавног уредника Миодрага Марковића, *Зограф* је пре неколико година укључен у Томсон Ројтерсов индекс цитирања *Web of Science*, и то у тзв. *Arts and Humanities Citation Index*, као први српски часопис из области хуманистичких наука.

О дометима и вредностима *Зографа* највише су се старали његови уредници, којима дугујемо и највећу захвалност за завидан статус часописа. Између оснивача Светислава Мандића и поменутог колеге Марковића у дуги низ *Зографових* уредника сврстали су се многи заслужни посленици наше струке и науке, чијих се имена с пажњом сећамо: Милан Ивановић, Аника Сковран, Војислав Ј. Ђурић, Гордана Бабић, Бранислав Тодић, Војислав Кораћ, Марица Шупут и Гојко Суботић. При томе се мора истаћи да је нарочито велики број свезака, од пете до двадесет четврте, уредио неуморни Војислав Ј. Ђурић. Уз њега, о *Зографу* су најдуже бринули и трудили се око часописа на различите начине Гордана Бабић и Гојко Суботић. Од седмог броја *Зографа* уредницима су значајну помоћ пружали секретари Редакције. Први и дугогодишњи секретар била је Мирјана Глигоријевић-Максимовић, а наследили су је Јанко Магловски, Смиљка Габелић, Иван Стевовић, Миодраг Марковић, Драган Војводић и Драгана Павловић. Захваљујући бризи поменутих уредника и секретара, односно чланова Редакције и Издавачког савета, а пре свега благодарећи труду и прилежности многобројних домаћих и страних аутора прилога, *Зограф* је данас, пола века након свог оснивања, један од најзначајнијих медиевистичких часописа из области историје уметности у свету.

Из ове јубиларне свеске морало је бити изостављено неколико прилога редакцијски прихваћених за објављивање. Они ће се појавити у наредном броју. Учињено је то јер је било неопходно обезбедити простор за објављивање *Упутства за припрему и предају радова за часопис Зограф* и *Листе скраћеница* на крају свеске. Надамо се да ће публиковање тих упутстава и листа, што спада међу обавезе Редакције, олакшати рад на приређивању часописа и допринети његовом квалитету. Исто тако, верујемо да ће аутори изостављених чланака имати стрпљења и разумевања за наше разлоге, односно неодложне потребе часописа.

Редакција *Зографа*

resulting in the growing volume of each issue, particularly from the twenty-sixth issue onwards. This was the result of the development of medieval studies both in Serbia and abroad, as well as the growing reputation of the journal, which became the most prestigious Serbian periodical in the field of art history. Both new issues and old volumes are in demand with all relevant international libraries and centers for medieval studies, as well as individual researchers. From the twenty-eighth volume onwards, the Editorial Board began including prominent international scholars among its members, who now make up a significant part of its staff. The involvement of eminent researchers from abroad (Italy, Greece, Russia, US, France, Bulgaria, Macedonia) is a great honor to the journal and has additionally contributed to its international character. Owing to this and its regular publication as well as the dedicated efforts of its former editor Miodrag Marković, *Zograf* became the first Serbian journal in the field of humanities to be included in the Thomson Reuters Web of Science Citation Index (the so-called Arts and Humanities Citation Index).

The achievements and qualities of *Zograf* journal are primarily the result of the commitment of its editors and it is to them that we are indebted for the journal's prestige. Between the founder Svetislav Mandić and our colleague Miodrag Marković, the succession of its editors included many deserving and fondly remembered experts in our field: Milan Ivanović, Anika Skovran, Vojislav J. Djurić, Gordana Babić, Branislav Todić, Vojislav Korać, Marica Šuput and Gojko Subotić. It should be noted that the contribution of the tireless Vojislav J. Djurić, who edited all volumes from the fifth to the twenty-fourth, has been particularly extensive. Besides Djurić, its longest-serving custodians have been Gordana Babić and Gojko Subotić, both of whom have contributed to the journal in various ways. From the seventh volume onwards, they were aided in their efforts by Secretaries of the Editorial Board. The first and long-serving secretary was Mirjana Gligorijević-Maksimović, who was succeeded by Janko Maglovski, Smiljka Gabelić, Ivan Stevović, Miodrag Marković, Dragan Vojvodić and Dragana Pavlović. Owing to the committed care of the above-mentioned editors and secretaries, as well as the members of the Editorial Council and Editorial Board and particularly owing to the efforts and diligence of our numerous contributors from Serbia and abroad, fifty years after its foundation *Zograf* remains one of the most internationally relevant medieval journals in the field of art history.

A number of contributions approved for publication had to be omitted from this anniversary volume and will appear in the next. This was necessary to allow space for the publication of the *Manuscript Preparation and Submission Guidelines* and *List of Abbreviations* on the closing pages of the volume. We hope that the inclusion of these guidelines and lists will make editing the journal easier and enhance its quality. We also believe that the authors of omitted articles will understand our reasons and the journal's urgent needs.

Editorial Board of *Zograf*

Истраживање и снимање средњовековних споменика под окриљем Народног музеја у Београду до 1941. године

Дубравка М. Прерадовић*

Лион, Француска

UDC 72/75(=163.41)"653"
001.891.3(497.11)"1907/1941"
002.63(497.11 Beograd)
DOI 10.2298/ZOG1640001P
Оригиналан научни рад

У тексту се реконструишу истраживања и снимања првенствено српских средњовековних споменика на територији Србије, Косова и Метохије, Македоније, Црне Горе, Херцеговине, Далмације и Свете Горе која су од 1907. до избијања Другог светског рата извели стручњаци Народног музеја у Београду и други истраживачи под његовим окриљем. Показани су значај тих истраживања за развој студија средњовековне уметности у Србији и важност тада настале колекције снимака за савремена истраживања. Анализа архивских докумената омогућила је увид у околности под којима су истраживања обављана, као и у улогу Народног музеја у заштити споменика на терену.

Кључне речи: српска средњовековна уметност, Народни музеј у Београду, Владимир Р. Петковић, теренска истраживања, колекција снимака на стакленим плочама, едиција Српски споменици

The text reconstructs research and photographing of primarily Serbian medieval monuments on the territory of Serbia, Kosovo and Metohija, Macedonia, Montenegro, Herzegovina, Dalmatia and Mount Athos undertaken from 1907 to 1940 by experts employed at the National Museum in Belgrade or other researchers under its patronage. The paper aims to highlight the significance of these research activities for the development of the study of medieval art in Serbia, as well as the importance of this collection of photographs for present-day research. Analysis of archival documents has provided insights into the circumstances in which this research was carried out, as well as into the role of the National Museum in the preservation of monuments in the field.

Key words: Serbian medieval art, National Museum in Belgrade, Vladimir R. Petković, field research, collection of photographs on glass plates, publication series Serbian Monuments



Сл. 1. Михаило Валтровић (фото: Народни музеј у Београду)
Fig. 1. Mihailo Valtrović (photo: National Museum in Belgrade)

Долазак Михаила Валтровића (1839–1915) на место чувара Народног музеја (сл. 1) априла 1881. године означио је нову фазу у развоју те институције,[1] која се од свог оснивања 1844. године услед нерешених питања смештаја и финансирања, недоступна јавности, налазила „у тескоби [...] у стадију постајања и прибирања".[2] Валтровићевом постављењу непосредно је претходило доношење Закона о Народној библиотеци и музеју

* dubravka.preradovic@gmail.com

[1] О Валтровићу као директору Народног музеја v. М. Грбић, *М. Валтровић, први српски археолог и музеолог*, ЛМС 355 (1941) 97–102; М. Величковић, *Народни музеј за време Михаила Валтровића 1881–1906*, ЗНМ 8 (Београд 1975) 611–647; М. Коларић, *Народни музеј у Београду 1844–1944, кратак историјат*, Београд 1991, 6–10; В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду: 1844–1994*, каталог изложбе, Београд 1994, 12–16; А. Вујновић, *Музејска делатност Михаила Валтровића*, in: *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2008, 91–107; idem, *Предисторија Историјског музеја Србије. Историјска музејска делатност у Србији од 1840. до 1963*, in: *50 година Историјског музеја Србије: 1963–2013*, ed. С. Бојковић, Београд 2013, 18–23.

[2] С. Новаковић, *Српски историјско-етнографски музеј, предлог и нацрт*, Гласник СУД 34 (1872) 341.

(објављен 19. марта 1881. године), чијим је другим чланом одређено да „непосредна управа и руковање библиотеком и музејом народним припада над библиотеком Библиотекару а над музејом Професору археологије у Великој школи, који је у исти мах и чувар народног музеја".[3] Тај закон је означио почетак самосталног функционисања Народног музеја и Народне библиотеке, чиме је Валтровић, за разлику од својих претходника, био поштеђен обавезе и одговорности старања о двема институцијама. С друге стране, Валтровић је, будући да је наведеним законом једновремено постављен за првог професора археологије у Великој школи, био спречен да се уређењу Народног музеја посвети у обиму у којем је желео, с обзиром на то да „врши дужност у музеју као споредну, уз главну своју дужност на Катедри за археологију".[4] Но, те су се две улоге неретко преклапале и међусобно допуњавале, те се Михаило Валтровић у наредном периоду бавио успостављањем институционалног оквира археологије у Србији,[5] као и постављањем музеја на солидне професионалне основе, затим дефинисањем основних музејских функција – сакупљачке, истраживачке, излагачке и едукативне – те инсистирањем на школованом стручном кадру. Био је један од иницијатора оснивања Српског археолошког друштва 1883. године[6] и први уредник његовог стручног гласила, првог те врсте у Србији – часописа *Старинар*. Ванредан познавалац стања споменика на терену, Валтровић се залагао за утемељење правних оквира функционисања службе заштите, зарад чега је 1882. године поднео министру просвете пројекат Закона о историјским и уметничким споменицима Србије,[7] којим је било предвиђено да Народни музеј преузме одговорност за старање о тим споменицима. Такође, године 1899. поднео је министру просвете и црквених послова, поред пројекта Закона о старинама,[8] и пројекат Закона о уређењу Народног музеја,[9] али ни том приликом ниједан од наведених закона није усвојен.

Током готово две и по деценије, од 1881. до краја 1905. године, када се Валтровић повукао с места чувара Народног музеја, решено је питање смештаја музеја,[10] установљена је унутрашња организација поделом на одељења,[11] значајно је обогаћен музејски фонд, а музеј је отворен за публику.[12] Осим тога, започета су значајна археолошка истраживања,[13] основана је Библиотека

[3] *Зборник Закона и уредаба у Књажевству Србији изданих*, 36, од 18. августа до 26. јуна 1881, Београд 1881, 282. Аутор наведеног закона био је Стојан Новаковић, који се од 1869. године, када је постављен за библиотекара Народне библиотеке и чувара Народног музеја, залагао за осамостаљивање тих двеју институција. Он је још 1872. године истакао: „Преко би потребно било, да музеј добије особита специјална човека за се. Тиме би се и једно и друго заведење јако добило; а само тако се може у напред покренути живље развиће оба завода" (Новаковић, *Српски историјско-етнографски музеј*, 341, n. 2). О наведеном закону детаљније v. Д. Бараћ, *Јубилеј права о библиотекарству у Србији*, Гласник Народне библиотеке Србије 1 (2001) 7–16.

[4] Архив Народног музеја у Београду (= АНМ), бр. 105 од 23. августа 1899. Валтровић је, међутим, и раније скренуо пажњу на то да је потребно одвојити те две одговорне и захтевне функције. Он је у извештају о раду за 1895. годину напоменуо да ће с новом динамиком рада у Народном музеју бити потребно „да се дужност чувара Народног музеја одвоји од катедре за Археологију на Великој Школи, и да се преда засебном лицу које ће једино имати да се стара у Музеју, о пописивању, чувању и истраживању старина у земљи нашој" [М. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1895*, Годишњак СКА 9 (1896) 89–90]. Године 1899. обратио се молбом надлежном министарству тражећи да се дужност чувара Народног музеја одвоји од Катедре за археологију Велике школе. Валтровићева молба, међутим, није наишла на одобравање и управници Народног музеја су све до 1935. године једновремено били и универзитетски професори. Cf. Величковић, *Народни музеј за време Михаила Валтровића*, 631, 635–636; Вујновић, *Музејска делатност Михаила Валтровића*, 103, n. 61.

[5] Д. Срејовић, *Археологија на Великој школи Универзитета у Београду*, in: *Споменица српског археолошког друштва 1883–1983*, ed. Н. Тасић, Београд 1983, 17–25; М. Милинковић, *Михаило Валтровић, први уредник Старинара*, Старинар 34 (1984) 13–19; idem, *Ка историјату наставе археологије на Филозофском факултету у Београду – поводом 150-те годишњице Филозофског факултета*, Гласник САД 5 (1989) 124–138; idem, *Михаило Валтровић и оснивање катедре за археологију*, Зборник Филозофског факултета: Научни скуп поводом стопедесетогодишњице Филозофског факултета, ed. М. Поповић, Београд 1990, 189–197.

[6] М. Гарашанин, *Српско археолошко друштво од 1883. до 1983*, in: *Споменица Српског археолошког друштва*, 9–16; В. Богосављевић-Петровић, Д. Гачић, *1883. Оснивање Српског археолошког друштва*, каталог изложбе, Београд 2009.

[7] АНМ, бр. 50/1882. Тај документ доступан је на: http://www.narodnimuzej.rs/za-strucnjake/istrazivacki-resursi/digitalizovana-arhivska-i-dokumentarna-gradja/projekt-zakona-o-istorijskim-i-umetnickim-starinama-u-srbiji-m-valtrovic-1882/ (приступљено 28. 5. 2014).

[8] Пројекат Закона о старинама у Краљевини Србији изложили су Михаило Валтровић и Милан Ђ. Милићевић, cf. Годишњак СКА 3 (1890) 44–55.

[9] Законом о уређењу Народног музеја било је предвиђено да та институција добије самосталну управу – главног управника и четири помоћника која би управљала засебним одељењима. Cf. М. Валтровић, *Народни музеј у години 1899*, Годишњак СКА 13 (1900) 236–237.

[10] Од 1863. године музеј се налазио у четири просторије Велике школе у Капетан Мишином здању. Од ступања на дужност Валтровић се борио за решавање питања смештаја музеја и предлагао да се за потребе музеја подигне зграда на месту данашње Академије наука. Једну деценију по његовом доласку на место директора, 1891. године, музеју је додељена кућа Мише Анастасијевића на Краљевом тргу, а наредне године и кућа браће Величковић која се уз њу налазила. Њих је музеј након адаптација примио крајем 1892. На том месту музеј је остао до краја Великог рата. Године 1898. Народни музеј је добио на коришћење зграду која се налазила у Улици кнеза Милоша и коју је Стевча Михаиловић тестаментом завештао држави. У њу је смештено Етнографско одељење Народног музеја, од 1906. Етнографски музеј. Cf. М. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1898*, Годишњак СКА 12 (1899) 175; Величковић, *Народни музеј за време Михаила Валтровића*, 623–624, 633–634; Коларић, *Народни музеј*, 7–9; Поповић, Јевремовић, *Народни музеј*, 13–14.

[11] Према предлогу Закона о уређењу Народног музеја који је саставио Валтровић, музеј је подељен на четири одељења: 1. Одељење за старине преисторијске и класичне; 2. Старине средњовековне са српским; 3. Одељење етнографско; 4. Одељење за уметничке сликарске и скулпторске радове. Cf. М. Валтровић, *Народни музеј*, Годишњак СКА 15 (1901) 247–248.

[12] Прва музејска јавна изложба отворена је 1882. године, када су изложене две скулптуре Петра Убавкића. Уследиле су изложбе Катарине Ивановић, Ђорђа Јовановића, Уроша Предића и Ђорђа Крстића. Међутим, првобитно због недостатка простора, а потом зато што није постојао персонал који би се старао о безбедности изложених предмета, Народни музеј је врата јавности отворио тек 1904. године, у оквиру прославе стогодишњице Првог српског устанка. Публика је тада могла да види Археолошко одељење с лапидаријумом, Средњовековно одељење, Галерију слика и Вуков музеј у зградама на Краљевом тргу и Етнографски одељак у згради у Улици кнеза Милоша. Cf. М. Валтровић, *Народни музеј*, Годишњак СКА 18 (1905) 221–225; Величковић, *Народни музеј за време Михаила Валтровића*, 639–644; Коларић, *Народни музеј*, 7–9; Поповић, Јевремовић, *Народни музеј*, 12–13, 15.

[13] Б. Ђорђевић, В. Радић, Т. Цвјетићанин, *Археолошка делатност Народног музеја*, ЗНМ 18/1 (Београд 2005) 13–15.

Народног музеја,[14] објављен је први музејски каталог[15] и запослен први помоћник чувара Народног музеја – Милоје Васић (1869–1956).[16] Током Валтровићеве управе, године 1886, Народни музеј предат је Српској краљевској академији, што је значило да су права и дужности дотадашњег Надзорног одбора за библиотеку и музеј пренети на Председништво Академије.[17] Исте године коначно су раздвојени буџети музеја и библиотеке, „чиме је Музеју дата могућност да слободније ради но пређе у набављању предмета својих".[18]

Уз многобројне обавезе које је имао на катедри и у музеју, Валтровић је до 1884. године наставио са истраживањима средњовековних споменика. Наиме, године 1871. залагањем Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића (1840–1900), а под окриљем Српског научног друштва, отпочела су у Србији истраживања средњовековних цркава и манастира на начин који је означио почетак научног приступа материји.[19] Кампање двојице истраживача одвијале су се интензивно до 1884. године.[20] Резултат њиховог пионирског рада јесте драгоцена колекција која се састоји од првих стручно урађених основа и пресека цркава, као и од великог броја цртежа и крокија детаља архитектуре и скулптуре и акварела живописа.[21] Упркос намери двојице истраживача, услед неповољних околности истраживања нису настављена у годинама непосредно након 1884. Када су се, током летњих месеци 1890. године, припремали за истраживање, Валтровић и Милутиновић су намеравали да опишу споменике, да израде њихове планове и пресеке на основу прецизно узетих мера, да направе калкове натписа и орнамената и гипсане отиске архитектонске пластике, а да спољашњи изглед грађевина и живопис сниме фотографски ради бржег обављања посла.[22]

Валтровић је свакако и раније имао у виду фотографисање споменика на терену. Штавише, судећи према говору са отварања прве изложбе радова насталих на терену између 1871. и 1873. године, а у ком је, између осталог, рекао да „средства помоћу којих изасланици предмете српске уметности чине приступним осталом свету, дају графика, пластично снимање у гипсу и фотографија",[23] могло би се закључити да су и тада рађене фотографије *in situ*. Чини се, међутим, да је ту реч била пре о намери да се споменици фотографишу будући да није познато ни да су у том периоду извођени калкови у гипсу, које Валтровић такође помиње у говору.

Занимљиво је то што је још 1863. године иницијативу за снимање српских старина и споменика покренуо фото-аматер Моисил Живоиновић, који је за тај свој подухват тражио помоћ од Министарства просвете и црквених дела молећи га да изда „једно отворено Објавленије на касателне власти, пошто је намерио поћи кроз сва окружија нашег Отечества да Србске старине и споменике сними, па да их после у виду Албума јавности преда".[24] Октобра исте године саопштио је да је снимио око тридесет негатива и да је десет већ на путу копирао, те их подноси Министарству на увид. Министарство није имало средстава да му обезбеди помоћника који би му помагао и при ношењу и поправци опреме. Ови Живоиновићеви напори и покушаји завршени су тако што је Министарство одбило да му пружи новчану помоћ и обезбеди помоћника. Такође му је враћен материјал који је био предао на увид.[25] Нажалост, није позната судбина материјала насталог 1863. године. По свему судећи, циљ Моисила Живоиновића било је стицање материјалне добити, а његова иницијатива, иако значајна, није била у вези с научним истраживањем или израдом документације о споменицима. Стога је Валтровићева и Милутиновићева намера да споменике фотографишу током научне екскурзије коју су намеравали да спроведу 1890. године прва недвосмислено изражена иницијатива за фотографско снимање споменика на терену у научне сврхе.

Валтровић је о фотографском снимању у научне сврхе размишљао још 1885. године, када је боравио у Будимпешти зарад проучавања и цртања предмета из ризница фрушкогорских манастира изложених на Земаљској изложби.[26] На тој изложби, поред предмета,

---

[14] С. Миленковић, А. Кручичан, *Историјат библиотеке Народног музеја у Београду*, Београд 2011.

[15] Први стручни музејски каталог, којим је обухваћен фонд Вукове заоставштине у целини, како његов изложени део тако и неизложени, јесте *Опис ствари из заоставштине Вука Стефановића Караџића*, објављен 1900. године. Наредне, 1901. године објављен је *Списак слика изложених у Галерији Народног музеја*.

[16] У пројекту буџета за 1894. годину Валтровић је предвидео запошљавање два музејска помоћника и два нова послужитеља, али му Министарство није изашло у сусрет. Године 1895, на Валтровићево инсистирање, запослен је Милоје Васић, археолог и професор Друге београдске гимназије, на месту помоћника чувара музеја. Cf. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1895*, 70–71. Валтровић је Васића по ступању на дужност упутио на четворогодишње усавршавање у Берлин и Минхен. Осим Васића, Валтровић је имао намеру да запосли још једног помоћника, који би се бавио „старинама српским, историјским, уметничким, етнографским и другим на основу познавања старина словенских и византијских". Cf. М. Валтровић, *Српској краљевској академији*, Годишњак СКА 10 (1898) 191–193.

[17] Коларић, *Народни музеј*, 7; Поповић, Јевремовић, *Народни музеј*, 13.

[18] Извештај министру просвете и црквених послова о раду музеја у 1886. и 1887. години од 20. марта 1888. године, АНМ, бр. 5/1888. Цитирано према: Величковић, *Народни музеј за време Михаила Валтровића*, 630.

[19] С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина*, in: С. Богдановић, Љ. Мишковић-Прелевић, *Излози Српског ученог друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884*, каталог изложбе, Београд 1978, 5–90; Љ. Мишковић-Прелевић, *Рад Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића на снимању средњовековних споменика у Србији*, in: Богдановић, Мишковић-Прелевић, *Излози српског ученог друштва*, 93–101 (у наставку рада према новом издању: *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, 134–208, 209–217).

[20] Извештаје с путовања двојица архитеката објављивала су у *Гласнику СУД*. Прикупљени на једном месту, ти извештаји објављени су у: *Валтровић и Милутиновић: документи II. Теренска грађа 1872–1907*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2007, 12–64.

[21] Колекција, која се данас чува у Историјском музеју Србије (Фонд Валтровић–Милутиновић), објављена је у целости у: *Валтровић и Милутиновић: документи I. Теренска грађа 1871–1884*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006.

[22] Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић*, 184.

[23] *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, Михаило Валтровић отворио други излог снимака архитектонских, скулптуралних и живописних; 14. априла 1874*, Гласник СУД 41 (1875) 344.

[24] Б. Дебељковић, *Прва изложба фотоаматера у Београду 1901*, Београд 2001, електронско издање: http://www.rastko.rs/fotografija/100godina/100-godina_c.html (приступљено 20. 6. 2014); idem, *Стара српска фотографија*, Београд 2005, 149–150.

[25] *Ibid*.

[26] Пет бележница са забелешкама и цртежима начињеним 1885. године у Будимпешти чувају се у Народном музеју у Београду.

биле су презентоване и шездесет четири фотографске плоче са снимцима експоната. Извежбаног ока и руке, али пре свега бременит искуством, Валтровић је у вези са снимањем предмета истакао предности али и мане тог поступка, исте оне с којима се и данас сусрећемо. У тексту о будимпештанској изложби, говорећи о фотомеханичком снимању, забележио је: „Овим се поступком ради много брже и поузданије но што је то могуће цртачу кичицом, писаљком или пером." Он, међутим, наводи да и за цртача има доста посла приликом издавања научних радова са снимцима: „Поједине делове, натписе и под на предметима, што на фотографском снимку излази скраћено или се и не види, за то што је на противној страни предмета, моћи ће само цртачка рука да стави пред очи јасно и тачно". Фотографски снимци репродуковани усавршеним штампарским средствима учиниће „да ће снимци моћи потпуно послужити уместо оригинала, како научењаку тако и уметнику и занатлији".[27]

Нажалост, године 1890. није остварена намера да се споменици фотографишу, с обзиром на то да се нису били стекли услови за одлазак на терен.

Меру у којој је Валтровић познавао тадашње европске токове у библиотекарству и музеологији, а у вези с предностима што их је доносила фотографска документација о предметима, показује и следећи податак. Валтровић се као директор с великом пажњом посветио уређењу збирки и састављању стручног инвентара. Године 1891. покренуо је ради израде основне музејске документације, као и ради снимања споменика на терену, иницијативу за набавку фотографске опреме. Српској краљевској академији упутио је молбу у којој, између осталог, стоји: „Стога сам овим слободан предложити Српској Краљевској Академији као надзорној власти, да се за Народни Музеј набави фотографски апарат са целим потребним прибором за потпуно извођење снимака. [...] При набављању фотографског апарата гледаћу према изложеном на то, да се апарат може употребити како у самом музеју, тако и на путу, ако иначе не буде и с новчаног гледишта и с гледишта успеха у раду, корисније купити засебну справу за музеј а малу, путничку справу за снимање старина и околине њихове по нашој земљи."[28] О значају фотографисања музејских предмета Валтровић пише и у извештају о раду за 1895. годину, где подвлачи да „такви снимци много олакшавају рад у самом Музеју, а и саобраћај са страним музејима, од којих се такви снимци могу добивати у замену".[29]

У другој половини XIX столећа, с поједностављивањем технологије израде фотографија, фотографисање и објављивање снимака уметничке и археолошке баштине постају све распрострањенији. Знаменити фотографски атеље браће Алинари, основан 1852. године у Фиренци, био је ангажован на снимању предмета у Ватиканским музејима и Лувру.[30] Недуго потом указала се потреба и за правном регулативом која би се односила на фотографисање јавних колекција. Тако је у Француској министарском уредбом од 1. јуна 1877. законски уређено и дозвољено фотографисање и публиковање снимака предмета чуваних у државним колекцијама. Том уредбом, међутим, фотографија није препозната као инструмент изучавања баштине.[31] Но, фотографија се неизбежно наметнула у научним истраживањима, те су у наредном периоду институције попут музеја и библиотека започеле са систематском израдом документације о својим колекцијама. Године 1879. Евгеније Трита, кустос Музеја историје природе у Тулузу, објавио је обимну студију о употреби фотографије у археологији и о фотографисању споменика, уметничких дела, намештаја, натписа и рукописа. Он је подвукао како, за разлику од описа, који ретко омогућује интегрално поимање споменика, „la photographie donne le moyen de parer à cet inconvénient, et elle peut le faire avec tant de perfection, que ses reproductions permettront le plus souvent l'étude absolument complete d'un sujet sans qu'il soit nécessaire de revoir plusieurs fois l'église, le bas-relief, l'inscription que l'objectif aura gravée sur la plaque sensible".[32] Очигледне су биле предности фотографије када је реч о рукописној баштини.[33] Пошто је 26. јануара 1904. године значајан део фонда Краљевске библиотеке у Торину страдао у пожару, у Француској је неколико дана доцније, 2. фебруара, група депутата предложила усвајање закона према којем би држава имала да одвоји 100.000 франака за снимање најзначајнијих рукописа чуваних у националним музејима управо стога што „la photographie nous permet de créer une réserve de reproductions qui rendrait moins fâcheuse pour nos savants la perte des plus importants manuscrits originaux recueillis dans nos principales bibliothèques".[34] До почетка претходног столећа фотографија се, дакле, изборила за своје место у научним истраживањима и о њеном значају размишљали су и најзначајнији научници тог времена, специјалисти у својим областима. Карл Крумбахер (1865–1909), знаменити немачки византолог, објавио је 1906. године обимну студију под насловом *Фотографија у служби друштвених наука*,[35] посвећену све већој улози фотографије у научном раду, а посебно у палеографским и филолошким истраживањима. У тој студији Крумбахер је систематизовао проблеме који се тичу како типова апарата и техника снимања предмета тако и добијања дозвола за снимање у библиотекама, архивима и музејима, укључујући у то

[27] М. Валтровић, *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби*, Старинар 2 (1885) 107.

[28] АНМ, бр. 9 од 16. марта 1891.

[29] Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1895*, 88.

[30] О атељеу браће Алинари v. *Fratelli Alinari: fotografi in Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo, 1852–2002*, Catalogo della Mostra, a cura di A. C. Quintavalle, M. Maffioli, Firenze 2003.

[31] Текст декрета објављен у целости у: E. Trutat, *La photographie appliquée à l'archéologie, reproduction des monuments, œuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*, Paris 1879, 9–13.

[32] „Фотографија је средство које може отклонити ту непогодност и она то може учинити веома прецизно, у тој мери да фотографски снимци најчешће омогућују да се објекат истражи у потпуности, без потребе да се црква, рељеф или натпис који је објектив забележио на осетљивој плочи виде више пута" (прев. аутора), cf. Trutat, *La photographie appliquée à l'archéologie*, 3.

[33] E. Chatelain, *La photographie dans les bibliothèques*, Revue des bibliothèques 1 (1891) 225–241.

[34] „Фотографија омогућује формирање залихе репродукција најзначајнијих оригиналних рукописа који се налазе у нашим главним библиотекама, те онда њихов губитак не би био толико тежак за наше стручњаке" (прев. аутора), cf. *Photographie des manuscrits des bibliothèques publiques*, Bibliothèque de l'École des chartes 65 (1904) 308–309.

[35] K. Krumbacher, *Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften*, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 9 (1906) 601–659.

и оновремене цене снимања и израде позитива у значајнијим европским институцијама, те коначно и предности које има фотографија за научна истраживања; свој став илустровао је изузетно квалитетним репродукцијама византијских рукописа.

Акрибични и темељни Валтровић, поред тога што је био упознат с предностима фотографског снимања, суверено је владао познавањем историје фотографије и фотографских техника. То показује исцрпан и залачки написан текст објављен 1901. године у *Новој Искри* као увод у говор који је директор музеја изговорио пригодом отварања прве аматерске фотографске изложбе у Београду.[36] У наведеном тексту Валтровић, између осталог, пише: „Лакост и угодност техничког руковања са фотографском справом, и поузданост у употреби већ сложеног и спремљеног хемијског, фотографског прибора, добавила је фотографији велики број оних примењача њених, који се иначе њоме служили не би, пошто немају потребне стручне спреме, ни потребног времена за самостално вршење приправних радова око фотографисања. Тим начином фотографска справа дошла је у руке многом научењаку, уметнику, војнику, путнику и пријатељу природе и лепе, поучне забаве. У њиховим рукама служила је и служи она разним смеровима, и допринела и доприноси к расветљавању и сазнавању многих природних појава на земљи и у васиони, многих појава и тековина у садашњем и негдашњем животу и раду човекову.“ [37]

Од Валтровићевог писма упућеног Академији 1891. године до набавке првог музејског фотографског апарата протекло је чак шест година. У извештају о раду Народног музеја за годину 1897. стоји да је музеј, како би „захтевима у корист науке лакше одговарао и да би себи саставио прегледну збирку снимака са својих предмета (...), набавио давно жељени фотографски апарат с прибором, који ће му моћи бити од користи и при музејским екскурзијама, откопавањима и прибирању етнолошких предмета“.[38] Нажалост, није познато шта је том приликом од музејских предмета снимљено будући да је део документације која је настала пре Првог светског рата уништен. С друге стране, истраживања средњовековних споменика услед недостатка средстава нису у том периоду обављана.

Михаило Валтровић се 1904. године, након дугогодишње паузе, вратио истраживањима средњовековних споменика захваљујући посебној позицији Министарства просвете која се односила на „израду планова за рестаурацију и одржавање српских старина“.[39] Те године Валтровић је у два наврата боравио у Љубостињи, где се бавио утврђивањем степена оштећености цркве и њеним првобитним обликом, а изучавао је и српске средњовековне инсигније зарад израде нацрта за круну краља Петра I Карађорђевића.[40] Било је то последње Валтровићево истраживање неког средњовековног споменика. Након више од две деценије интензивног рада у Народном музеју могао је мирно да се повуче у пензију будући да је, између осталог, „успео да за Музеј обезбеди финансијску основу за институционално, интегрално проучавање средњовековних споменика“.[41] На том послу наследили су га истраживачи наредне генерације, а пре свих Владимир Р. Петковић (1874–1956).[42]



Сл. 2. Владимир Р. Петковић у младости (према: Ђорђевић, Владимир Р. Петковић)
Fig. 2. Vladimir R. Petković as a young man (after: Đorđević, Vladimir R. Petković)

Скромни почеци (1906–1912)

Валтровић је окончао своју четврт века дугу каријеру чувара Народног музеја последњег дана 1905. године, оставивши наредним генерацијама чувара и истраживача у наслеђе институцију постављену на солидне темеље струке и науке. На месту чувара наследио га је Милоје Васић, који је у складу са законом из 1881. године, и тада важећим, преузео и руковођење Катедром за археологију.[43] Васићев помоћник био је млади историчар уметности Владимир Р. Петковић (сл. 2), који се вратио у домовину након

[36] М. Валтровић, *О фотографији*, Нова Искра 6 (1901) 166–169.

[37] *Ibid*., 166.

[38] Idem, *Извештај о раду у Народном музеју године 1897*, Годишњак СКА 11 (1899) 125.

[39] Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић*, 185.

[40] М. Валтровић, *Белешке о манастиру Љубостињи*, Старинар 1 (1907), бр. 2, 24–30; Љ. Мишковић-Прелевић, *Валтровићеви нацрти за крунидбене инсигније Петра I Карађорђевића*, ЗМПУ 24–25 (1980–1981) 119–125.

[41] Вујновић, *Музејска делатност Михаила Валтровића*, 92, n. 7.

[42] S. Petković, *Petković, Vladimir R.*, ELU III, Zagreb 1966, 662; И. М. Ђорђевић, *Владимир Р. Петковић, уредник Старинара од 1931–1956*, Старинар 25 (1984) 41–46 (прештампано: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 528–535); И. М. Ђорђевић, *Петковић Р. Владимир*, ЕСИ, Београд 1997, 568 ().

[43] О Народном музеју за време управе М. Васића v. Коларић, *Народни музеј*, 10–13; Поповић, Јевремовић, *Народни музеј*, 16–19; Ђорђевић, Радић, Цвјетићанин, *Археолошка делатност Народног музеја*, 15–16; Вујновић, *Предисторија Историјског музеја Србије*, 23–25.

завршених докторских студија у Немачкој и који је у октобру 1905. године ступио на дужност у Народном музеју.[44] Петковић је, наиме, након што је 1897. године завршио Велику школу (Филолошко-хисторијски одсек) и неко време предавао у Пироту и Београду, школске 1900/1901. године отишао на усавршавање у Минхен, код славног византолога Карла Крумбахера. После кратке паузе у Србији вратио се, захваљујући залагању Михаила Валтровића код Академског савета Велике школе, у Немачку, прво у Минхен, а потом у Хале, где се као државни питомац посветио изучавању византијских монументалних споменика како би се спремио за рад у Народном музеју.[45]

Његовим доласком у музеј почео је да „ступа у живот нарочити одељак Народног музеја, одељак за византијске и српске старине".[46] Мишљење да тај одељак Народног музеја треба да сакупља, поред српских старина, и оне византијске било је у складу са уверењима о српској и византијској уметности, односно о њиховим међусобним везама, која су имали Валтровић и, посебно, Петковић. Није без значаја ни то што је готово једновремено у Београду основана Катедра за византологију, трећа те врсте у свету.[47] Научно формиран на утемељеним методолошким постулатима струке, Петковић је од првих корака у музеју трасирао пут ка успостављању јасно профилисаног одељка за средњовековне старине. Он је као приоритет у раду тог одељења истакао „проучавање уметничких споменика српске прошлости: стварање једне збирке српских и византијских старина, било на тај начин, што би се многобројни уметнички објекти, растурени по нашим манастирима, прибрали у Народном Музеју; било тиме што би се створила једна колекција снимака (фотографских, у цртежу и у бојеној репродукцији) живописа српских цркава и одлива у гипсу рељефа и вајаних орнамената".[48] Тиме је већ на почетку своје музејске каријере Петковић изразио намеру да проучи и сними и српске споменике ван оновремених државних граница, на још неослобођеним територијама: „Многе појаве у уметности нашег Средњег века постаће разумљиве тек после свесрдног испитивања ових споменика. Упоредо са овим мора ићи снимање споменика, на првом месту фотографским апаратом, за тим цртежима и у бојеним репродукцијама."[49]

Подршку за такве планове Петковићу је пружао Милоје Васић, који се такође залагао за истраживања на терену. Штавише, Васић је, попут Валтровића, био мишљења да Народном музеју треба дати шире ингеренције када је реч о старању о непокретном наслеђу, те тако у извештају за 1906. годину истиче: „Сматрајући да је управа Народног музеја у првом реду позвана да се стара о одржавању старина у земљи и о спречавању њиховог рушења и уништавања чувар Народног музеја обраћао се Господину министру просвете нарочитим предлозима, од којих се један тицао заштите српских културних старина (манастира и цркава) од њихове коначне пропасти."[50]

Васић и Петковић су у први план истакли важност рада изван музеја и научна истраживања. Стога је, уз свесрдну помоћ и захваљујући напорима стручњака из Народног музеја, године 1906, након деценијске паузе, поново покренут часопис *Старинар*. Наиме, у раздобљу од оснивања *Старинара* 1884. године до 1895. публиковане су по четири свеске годишње, али је потом часопис престао да излази. С обзиром на то да је 1892. године престао да излази и *Гласник Друштва српске словесности* (Српског ученог друштва), научни прилози и расправе објављивани су првенствено у *Гласу* и *Гласнику Српске краљевске академије* или *Српском књижевном гласнику*. Уредник нове серије *Старинара* био је и даље Валтровић, док су аутори прилога у првом броју, поред уредника, били Васић, Петковић и Анастас Челингоров.[51] О важности поновног покретања стручног гласила, као и о вишеструком значају самог часописа за музеј, Васић је написао: „Разноврсне су и многобројне користи које ће Народни музеј имати од излажења *Старинара*; јер ће преко њега Народни музеј стајати у непосредној вези са свим пријатељима у земљи и на страни. Тако ће се олакшати и убрзати прикупљање старина с једне и њихово правилније проучавање са друге стране."[52]

Васић је, преузевши Катедру за археологију, музеј схватао, попут свог претходника, првенствено као семинар. Владимир Петковић је такође, паралелно с музејском каријером, градио и академску – од 1909. године предавао је на Техничком факултету (до 1912), а потом, од 1911, и на Филозофском факултету. Будући запослен и на Универзитету, посао у Народном музеју обављао је без надокнаде. Једина привилегија на коју је рачунао била је могућност самосталног располагања факултетским распустом.[53] Опредељеност чувара Народног музеја и његовог помоћника за научна истраживања резултирала је великим бројем стручних и научних текстова, неретко пионирских у својој области.

---

44 М. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1905*, Годишњак СКА 19 (1906) 239.

45 О Петковићевом школовању у Немачкој v. Ђорђевић, *Владимир Р. Петковић*, 41–42.

46 Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1905*, 239–240.

47 Р. Радић, *Сто година Катедре и Семинара за византологију*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 56–1 (2008) 177–187; idem, *Настава византологије на Београдском универзитету*, in: *Криза и перспектива знања и науке*, ed. Б. Димитријевић, Ниш 2012, 289–299.

48 В. Р. Петковић, *Извештај о раду у одељењу Народног Музеја за српске и византиске старине у години 1906*, Годишњак СКА 20 (1907) 213–214.

49 *Ibid.*, 216–217.

50 М. Васић, *Народни музеј*, Годишњак СКА 20 (1907) 202.

51 Васић је у првом броју нове серије *Старинара* објавио чак четири студије (*Праисторијска вотивна гривна и утицаји микенске културе у Србији. С једном таблом и 9 слика*, 1–34; *Римске опеке из Ритопека. С једном сликом*, 36–38; *Старосрпска налазишта у Србији. С две табле и 31 сликом*, 39–88; *Неколико праисторијски наласци из Винче. Са 41 сликом*, 89–127); по једну студију објавили су Валтровић (*Римска гробница у селу Брестовику. Са две табле*, 128–140) и Петковић (*Жича*, 141–187). У додатку часописа прилоге су написали Валтровић (*Белешке о манастиру Љубостињи*, 24–30), Петковић (*Заручни прстен краља Радослава. С 1 сликом*, 30–33) и Анастас Челингоров (*Праисторијска налазишта у Бугарској*, 1–24).

52 Васић, *Народни музеј*, 202.

53 АНМ, бр. 168. од 4. јула 1911. године.

Стога је и систематско изучавање средњовековних цркава и манастира, које су својевремено започели Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, захваљујући прегалачком раду Владимира Р. Петковића, добило нову, научну димензију. Петковићев рад на терену пратили су бројни стручни прилози и научне студије.[54] Како је то већ речено, „појавом Владимира Р. Петковића почиње права, научно заснована српска историја уметности“.[55]

Повољна околност за младог Петковића било је то што је 1906. године ради изучавања средњовековних споменика у Србију дошао Габријел Мије (1867–1953), знаменити француски византолог.[56] Током тромесечне мисије француски истраживач изучио је цркве и манастире на територији Србије, Старе Србије и Македоније.[57] Био је то први сусрет Габријела Мијеа са српским средњовековним споменицима, након којег је, током Првог светског рата, написао знамениту књигу *L'ancien art serbe. Les églises* (Paris 1919), где је изнео стилску периодизацију српске средњовековне архитектуре, у основи важећу и данас.[58] Снимцима насталим током поменутог путовања значајно је обогаћена Хришћанска и византијска колекција, коју је неколико година раније Мије основао при Школи високих студија.[59]

Љубомир Стојановић, министар просвете и црквених послова, одредио је за Мијеове пратиоце током путовања по Србији Петра Поповића, архитекту Министарства грађевина, и Владимира Петковића, помоћника чувара Народног музеја. Министар је младим српским стручњацима дао у задатак да се током путовања посвете изради планова за рестаурацију и одржавање српских манастира.[60] Током једномесечног путовања по Србији стручна екипа обишла је и истражила „Манасију, Раваницу, Благовештење (код Страгара), Враћевшницу, Овчарско-Кабларске манастире (Ваведење, Јовање, Никоље, Тројице, Благовештење), Ариље, Белу Цркву (код Карана), Чачак, Баљевац, Брвеник, Градац, Ушће, Студеницу, Жичу, Љубостињу, Каленић, Велуће, Руденицу, Крушевац, Прокупље и Куршумље“.[61]

Богато искуство рада на терену Габријела Мијеа без сумње је оставило дубок утисак на Петковића, који је у извештају с тог путовања, између осталог, забележио: „Било би још само потребно да се живопис наших манастира и цркава средњег века сними (у првом реду фотографски) и публикује. Слободан сам исказати да би овај посао било потребно што пре поверити нашем Народном Музеју. По примеру Ecole des Hautes Etudes у Паризу, која за сада има најбогатију збирку репродукција византијских уметничких споменика, наш би Музеј на тај начин поставио темељ једној колекцији снимака. Она би са једне стране веома олакшала проучавање наших уметничких споменика, а с друге би стране ове споменике сачувала будућности. Тако би смо уштедели странцима, да наше ствари снимају и о њима нас обавештавају.[62]

---

[54] Д. Поповић, *Библиографија Владимира Р. Петковића*, Старинар 5–6 (1954–1955) XV–XXIV.

[55] Ђорђевић, *Владимир Р. Петковић*, 41.

[56] Из обимне библиографије о Габријелу Мијеу издвајамо следеће: A. Grabar, *Gabriel Millet (1867–1953)*, École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses, Annuaire 1954–1955 (1953) 11–20; М. Глигоријевић-Максимовић, *Габријел Мије – историчар византијске уметности*, Свеске ДИУС 19 (1988) 6–14; C. Lepage, *Gabriel Millet, esprit élégant et moderne*, Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 149/3 (2005) 1097–1110; Ц. Грозданов, *У славу Габријела Мијеа*, Ниш и Византија 4 (2006) 17–27; D. Couson-Desreumaux, *Gabriel Millet*, Ниш и Византија 4, 29–58.

Габријел Мије је 16. фебруара 1920. године изабран за дописника Српске краљевске академије, Академије философских наука [Годишњак СКА 28 (1921) 315–318]. За дописног члана Српске академије наука, Одељења друштвених наука, изабран је 22. марта 1948. године, cf. Љ. Никић, Г. Жујовић, Г. Радојчић-Костић, *Грађа за биографски речник чланова Друштва српске словесности, Српског ученог друштва и Српске краљевске академије 1841–1947*, Београд 2008, 190–191. За почасног доктора наука Београдског универзитета проглашен је 1935. године, cf. *Габријел Мије и српски средњовековни споменици. Приступна беседа Г. Мијеа за доктора honoris causa Београдског универзитета са уводним белешкама проф. Ђ. Бошковића*, Српски књижевни гласник 46/6 (Београд, 16. новембар 1935) 475–477.

[57] G. Millet, *XII. Christianisme byzantin et archéologie chrétienne*, École pratique des Hautes études, Section des sciences religieuses, Rapport sommaire sur les conférences de l'exercice 1906–1907 et le programme des conférences pour l'exercice 1907–1908 (1906) 51.

[58] О првом Мијеовом путовању по Србији v. Д. Прерадовић, *Прво путовање Габријела Мијеа по Србији и његови резултати*, in: *Срби о Французима – Французи о Србима*, ed. J. Нововић, Београд 2015, 187–205. О Мијеовим истраживањима српске средњовековне уметности v. I. Stević, *Gabriel Millet and serbian medieval art*, предговор фототипском издању Gabriel Millet, *L'ancien art serbe: les églises*, Beograd 2005, V–XVII [на српском језику: И. Стевовић, *Габријел Мије, уметност и комуникација: пловидбом против раздаљине*, ЛМС, год. 182, књ. 477, св. 4 (април 2006) 628–642]; D. Preradović, *Contribution de Gabriel Millet à l'étude de l'art Serbe*, in: *Mount Athos during the Years of Liberation*, 7th Scientific Conference, Mount Athos Center, Thessaloniki 2013, 407–415.

[59] Мије је 1899. године изабран за предавача на *École pratique des hautes études*. У оквиру те угледне високошколске институције основао је 1903. године значајну Хришћанску и византијску колекцију (*Collection chrétienne et byzantine*), коју чине снимци, цртежи, акварели и други студијски материјал настао током Мијеових бројних студијских путовања. Значајан допринос колекцији дали су и многи оновремени истраживачи, попут Гистава Шлимбержеа или Никодима Кондакова. Исте године Мије је објавио први каталог колекције: G. Millet, *La collection chrétienne et byzantine des Hautes études*, Paris 1903. Пола века доцније Андре Грабар, Мијеов наследник на катедри, објавио је нов каталог колекције, значајно обимнији: A. Grabar et al., *Catalogue des négatifs de la Collection chrétienne et byzantine fondée par Gabriel Millet*, Paris 1955. Доминик Кузон је приредила каталог Мијеових снимака српских споменика (снимци су настали између 1906. и 1935. године): D. Couson, *Catalogue des documents photographiques originaux du fonds Gabriel Millet*, Louvain 1986. Снимци настали током Мијеових путовања објављени су у четири постхумно издата албума средњовековних фресака у Југославији: G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, Album présente par A. Frolow I, Paris 1954; II, Paris 1957; III, Paris 1962; IV, Album présente par T. Velmans, Paris 1969.

[60] АНМ, бр. 97. од 12. априла 1906. године.

[61] Петковић, *Извештај о раду у одељењу Народног Музеја за српске и византиске старине у години 1906*, 214–215.

[62] Петковић се иначе није у потпуности слагао с тим да странци проучавају домаћу уметност. То се види и из напада на Окуњева, а у вези са чишћењем фресака у Нерезима, односно са уклањањем слоја фресака из XIX столећа. Петковић је 1927. године изјавио да овај истакнути научник „није пријатељ Југославије“. Тада се обратио Министарству иностраних послова с молбом да се странцима не дозволи рад без знања наших стручњака са Универзитета и из Народног музеја. Cf. Г. Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године (за време управе В. Петковића) – у светлу музејско-концепцијских и документационо-конзерваторских проблема*, ЗНМ 11/2 (Београд 1982) 248–249.



Сл. 3. Жича, йоглед на цркву с југозайадне сйране 1907. године (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. Б 980)
Fig. 3. Žiča, view of the church from the southwest, 1907 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. B 980)

Продавањем ових снимака, Музеј би себи обезбедио неку врсту прихода."[63]

Резултате тада изведених истраживања Петковић је објавио у двема студијама – *Иконографији манасйирских цркава у Србији* и *Жичи*.[64] Монографска студија о Жичи, објављена у првом броју поново покренутог часописа *Сйаринар*, била је прва у низу Петковићевих расправа о историји, архитектури и живопису Спасове цркве, којима је српска наука добила прву модерну монографију једног средњовековног споменика.[65] Та студија о Жичи, прва у низу, илустрована је у делу о архитектури цртежима Михаила Валтровића, као и познатим цртежом Жиче из 1828. године, док у делу о живопису нема илустрација.[66] Наиме, у Народном музеју још се нису биле стекле могућности за снимање споменика, а Петковићеви покушаји да за снимање Жиче ангажује Александра Хофмана,[67] фотографа из Краљева, нису уродили плодом.[68]

Током истраживања спроведених наредне, 1907. године Петковић је коначно био у могућности да изведе прво снимање архитектуре и живописа Спасове цркве (сл. 3). Том приликом направљено је око осамдесет снимака, чиме је „ударен темељ колекцији фотографија, која ће, као помоћно средство за проучавање наше средњовековне уметности бити потоњим истраживачима од велике користи".[69] У складу с наведеним програмом одељења, током истраживања Жиче започет је и рад на формирању друге важне колекције Народног музеја – колекције копија фресака – која је значајно увећана у годинама након Првог светског рата.[70] Пашко Вучетић, академски сликар, копирао је у природној величини три фреске – Светог Николу, арханђела из тимпанона врата која воде у јужну капелу и композицију *Ако не будете као ово дете, нећете ући у царство небеско*, која се налази у простору испод куле. Одлуку о томе које ће се фреске копирати донели су Петковић и Валтровић.[71] Намера је била да се започне и са израдом одливака скулптуре у гипсу, као и модела цркава.

Исте године фреска с представом „Богородице у пози Orans" из тимпанона портала између припрате и наоса скинута је са зида због опасности од отпадања

63 АНМ, бр. 153 од 30. маја 1906. године.

64 В. Р. Петковић, *Иконографија манасйирских цркава у Србији*, Нова Искра, год. VIII, бр. 10, (1906) 301–305; бр. 11–12 (1906) 341–346; idem, *Жича I–II*, Старинар (1907) 141–187.

65 С. Петковић, *Средњовековна умейносй и археологија у Сйаринару (1884–1984)*, Старинар 35 (1984) 140.

66 Петковић, *Жича I–II*, 141–187.

67 За основне податке о фотографу Александру Хофману cf. Д. Драшковић, *Фотографије и разгледнице у Народном музеју у Краљеву*, Наша прошлост 6 (2005) 40.

68 Петковић, *Жича I–II*, 141.

69 Idem, *Извешйај о раду у Одељењу за срйску и византијску умейносй у Народноме Музеју у год. 1907*, Годишњак СКА 21 (1908) 325–326.

70 *Ibid*., 326–327. О колекцији копија фресака v. Б. Поповић, *Сйварање збирке койија фресака и срйско научно мнење XX века*, ЗНМ 18/2 (Београд 2007) 511–520.

71 АНМ, бр. 302. од 24 октобра 1907.



Сл. 4. Жича, фреске на западном зиду припрате с Богородицом Орантом у лунети портала, 1907. (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 1727)
Fig. 4. Žiča, frescoes on the west wall of the narthex with Theotokos Oranta in the portal lunette, 1907 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 1727)

и пренета у Народни музеј.[72] Нажалост, није нам позната судбина те фреске, која се данас не налази у колекцији Народног музеја. Њен изглед познат је захваљујући Валтровићевом акварелу из 1873. године[73] и фотографијама које су настале 1907, пре него што је скинута са зида (сл. 4).[74] Петковић је, иначе, био мишљења да је фреске које су у опасности од пропадања потребно скинути са зидова цркава и пренети у Народни музеј.[75] Ради тога је након Првог светског рата, 1919. године, у Народном музеју, на месту рестауратора, запослен Пашко Вучетић.[76] Петковић је, наиме, године 1920. водио жустру преписку са Академијом у вези са скидањем фресака из Ђурђевих ступова.[77] Но, његов предлог није наишао на одобравање код надлежних и један део живописа Ђурђевих ступова заувек је изгубљен.[78] Неке од фресака су тек 1947. године скинуте са зидова цркве и након конзервације предате Народном музеју на чување.[79]

За успешно систематично изучавање споменика и прављење фотодокументације од посебне је важности било обезбеђивање средстава за обављање тог посла. У предлогу буџета Народног музеја за 1908. годину уведена је позиција *За израду копија у боји и за фотографске снимке старосрпског живописа и орнамената на монументалним споменицима*.[80] Наведени предлог није био усвојен и фотографисање се обављало средствима ванредних кредита.[81] Са изузетком 1909. године,[82] интензивно изучавање и снимање

[72] Петковић, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византијску уметност у Народноме Музеју у год. 1907*, 326–327.

[73] *Валтровић и Милутиновић: документи I*, 77.

[74] О тој представи, њеном датовању и стилским одликама v. Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 78–79.

[75] О Петковићевој намери да се у Народном музеју оснује колекција живописа v. В. Р. Петковић, *Народни музеј у 1914., 1915., 1916., 1917., 1918. и 1919. год.*, Годишњак СКА 28 (1921) 207; idem, *Народни музеј у 1920. год.*, Годишњак СКА 29 (1921) 143, 146–147, 150.

[76] Idem, *Народни музеј у 1914...*, 207.

[77] О дискусији између Петковића и Академије v. Годишњак СКА 29 (1921) 29–34; Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке*, 236.

[78] В. Р. Петковић, *Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год*, Годишњак СКА 30 (1922) 251.

[79] У вези са скидањем фресака v. В. Р. Дамјановић, *Конзерваторски радови на Ступовима у Расу*, Музеји 1 (1948) 106, 108; С. М(андић), *Фреске скинуте са зидова неких порушених цркава*, Саопштења 1 (1956) 169.

[80] АНМ, бр. 150а од 17. маја 1907. године.

[81] АНМ, бр. 102 од 7. априла 1908. године.

[82] Будући да је буџетска позиција за проучавање споменика на терену 1909. године била заузета, Петковић се обратио молбом надлежнима како би му било омогућено да летње месеце, наместо на терену, проведе у стручном усавршавању на страни. Он је стога о личном трошку период од 1. јуна до 1. септембра провео у раду у библиотекама и музејима Париза, Беча, Минхена, Пеште,



Сл. 5. Каленић, поглед на цркву са северне стране 1908. (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 545)
Fig. 5. Kalenić, view of the church from the north side, 1908 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 545)

цркава и манастира на територији тадашње Србије трајало је до 1912. године, када је, по избијању Првог балканског рата, Петковић мобилисан.

Године 1908. Петковић се посветио живопису из времена кнеза Лазара и деспота Стефана – истражио је Каленић, Раваницу, Манасију, Сисојевац, манастир Горњак и Тршку цркву (сл. 5). Фототека Народног музеја увећана је за око стотину снимака живописа из прве четири наведене цркве,[83] а Петковић је објавио значајну студију о живопису каленићког нартекса, у којој је циклус сцена из Богородичиног живота довео у везу с мозаицима Кахрије џамије у Константинопољу.[84] Две године доцније рад је настављен испитивањем споменика у југозападној Србији. Проучене су и снимљене Стара и Нова Павлица, а на путу ка Студеници направљено је и неколико снимака цркве Светог Николе код села Бањевца, Богородичине цркве у Градцу, „Никољаче“ и цркве у Доцу. Посебна пажња посвећена је снимању живописа Богородичине цркве и Краљеве цркве у Студеници, а истражене су и испосница Светог Саве, као и црква у Придворици. Снимљен је делимично живопис у Ариљу и Белој цркви каранској. Коначно, направљено је и неколико снимака архитектуре и живописа Руденице и Љубостиње.[85] У музеј је укупно донето око две стотине снимака. Петковићев пратилац на том путовању био је Анта Мудровчић (1860–1925), послужитељ запослен у Народном музеју (сл. 6),[86] који је „показао необично много ревности и врло много вештине при снимању фотографским апаратом“.[87]

Како 1911. године планирано истраживање споменика у Старој Србији и Македонији није било могуће извести због епидемије колере у тим областима, Петковић се посветио изучавању цркава XVI и XVII века.[88] Истражио је цркве у Овчарско-кабларској клисури, Јежевицу, цркву у Трнави, Темску, цркву у селу Крупцу (недалеко од Пирота), цркву Светог Јована Претече у Јашуњи, цркву у Чукљенику (у околини Лесковца), а успут је још једном посетио Каленић, Љубостињу и Раваницу. Проучио је и храмове у околини Ваљева, затим манастир Копорин, Смедеревски град и манастир Светог Романа код Ђуниса.[89] Није, међу-

Цириха и Базела. Cf. В. Р. Петковић, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византиску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 23 (1910) 197–198.

[83] Idem, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византиску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 22 (1909) 188.

[84] Idem, *Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу*, Старинар 3 (1908) 121–143.

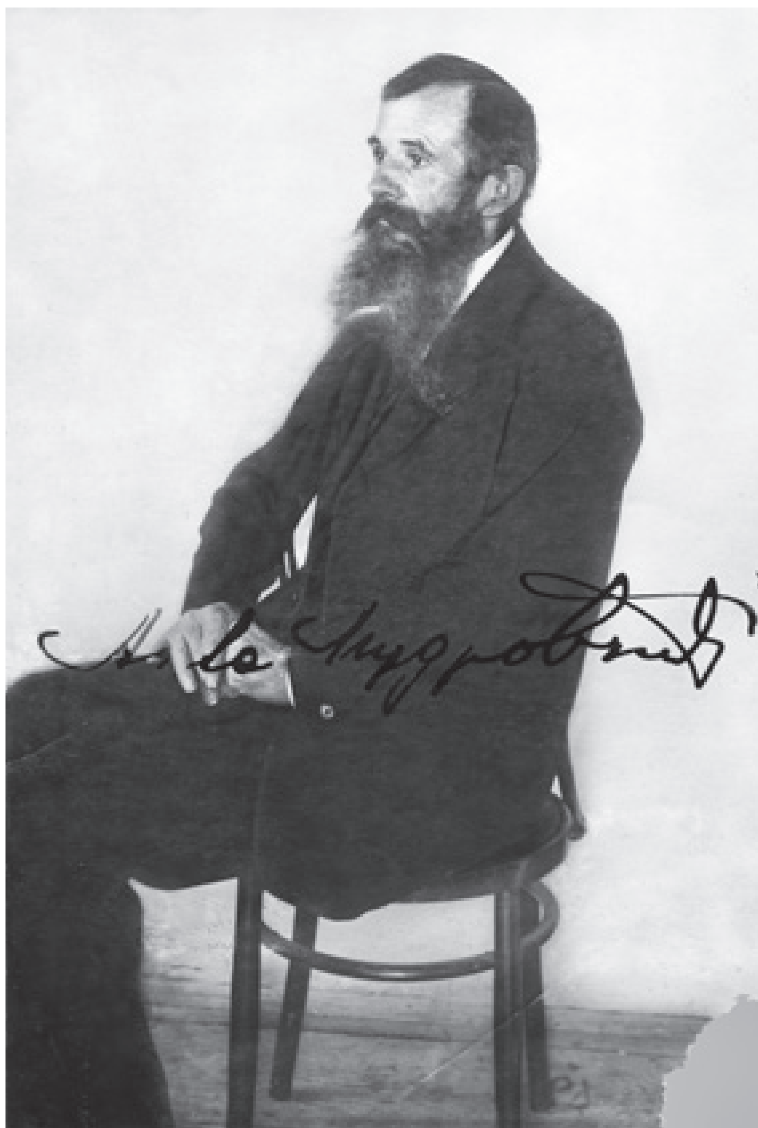
[85] Idem, *Одељење за српску и византијску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 24 (1911) 293–300.

[86] A. Bandović, J. Mitrović, *Od muzejskog poslužitelja do kustosa: 90 godina od smrti Ante Mudrovčića*, Etnoantropološki problemi 10/3 (2015) 769–773.

[87] Петковић, *Одељење за српску и византијску уметност*, 299.

[88] Idem, *Српски споменици XVI–XVIII века*, Старинар 6 (1914) 165–203.

[89] Idem, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византијску уметност у Нар. Музеју*, Годишњак СКА 25 (1912) 294–300.



Сл. 6. Анта Мудровчић
(фото: Народни музеј у Београду, поклон Надежде Божић)
Fig. 6. Anta Mudrovčić
(photo: National Museum in Belgrade, courtesy of Nadežda Božić)

тим, остало забележено да ли је Петковић имао пратиоца на путовању и колико је снимака том приликом направљено.

Будући да је Петковић наредне, 1912. године био ангажован на ископавању Царичиног града и потом мобилисан, услови за наставак истраживања, а самим тим и снимања споменика под окриљем Народног музеја, стекли су се тек по окончању Првог светског рата. Током четири камапање од 1907. до 1911. године проучено је и снимљено око тридесет манастира и цркава. Истраживања су омогућила и увид у стање очуваности споменика, те је музеј покренуо иницијативу да се над Руденицом[90] и црквом манастира Градца подигну заштитни кровови (сл. 7).[91] На вест о намери да се једно зидно платно Смедеревског града сруши ради изградње шеталишта, Петковић је протестовао код надлежних власти. Поводом тога је и боравио у Смедереву и направио снимке утврђења из чамца, а те снимке проследио је министру како би илустровао стање у којем се Смедеревски град налазио.[92]

Краљевска академија наука, под чијом је надлежношћу био Народни музеј, основала је 1913. године Одбор за израду плана снимања и издавања споменика старе српске архитектуре и живописа. Та снимања су се, међутим, изводила независно од оних која је спроводио Народни музеј, иако је и за њих био ангажован Владимир Р. Петковић. Одбор је по оснивању донео одлуку да се снимање живописа обавља „фотографијом у бојама“ и издаје „штампом у три боје“ (*Dreifarbendruck*). Како се у Београду није могао наћи фотограф вичан фотографији у боји, одлучено је да Академија набави сав потребан материјал за снимање, као и да позове особу „са стране“ која ће извести снимање.[93] Фотографски атеље је набављен преко фирме Франца Рихтера из Лајпцига, који је дао и најбољу понуду за штампање публикација, а за снимање је ангажован, такође посредством Франца Рихтера, фотограф Х. Кирхоф.[94]

Иако је у плану било снимање споменика у Рашкој, Полимљу и Горњем Подрињу, Љубомир Стојановић и Владимир Петковић снимили су с фотографом Кирхофом током маја и јуна 1914. године Каленић, Старо Нагоричино, Псачу и Матеич. Пред долазак стручне екипе фреске су чишћене, за шта је био ангажован Милутин Марковић, виши учитељ цртања. Тада је направљено укупно 155 снимака, од чега је један број био у боји. Даљи рад на снимању прекинут је избијањем Првог светског рата.[95]

Када је 1933. године Српска краљевска академија покренула едицију *Стари српски уметнички споменици* као део шире замишљеног пројекта *Стари југословенски уметнички споменици*, објављена је књига *Старо Нагоричино – Псача – Каленић* Пере Поповића и Владимира Р. Петковића. У тој публикацији објављени су снимци начињени 1914. године, с напоменом да је табле „бирао и снимао са стручњаком из Лајпцига † Љуб. Стојановић, академик, у лето 1914. године, а рађене су у Лајпцигу код Фр. Рихтера“.[96]

Важно је напоменути да ови снимци нису, како се то сматрало, чинили окосницу музејске колекције[97] и да у архиви Народног музеја не постоје документи који би упућивали на такав закључак.

Раздобље интензивног истраживања, снимања и публиковања (1920–1934)

У годинама након Првог светског рата Народни музеј узалудно је тражио излазак из „кобне

[90] Idem, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византијску уметност у Народноме Музеју у год. 1907*, 331.

[91] Idem, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византиску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 22 (1909) 188.

[92] АНМ, бр. 223. од 16. септембра 1911. године.

[93] *Састанак Одбора за израду плана снимања и издавање споменика старе српске архитектуре и живописа у Београду, 11. марта 1913*, Годишњак СКА 27 (1914) 84.

[94] *Ibid.*

[95] Љ. Стојановић, *Извештај о фотографском снимању старог српског живописа и архитектуре извршеног маја–јуна 1914. год.*, Годишњак СКА 28 (1921) 153–169.

[96] П. Ј. Поповић, В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, Београд 1933; Д. Медаковић, *Љубомир Стојановић и српска историја уметности*, ЗЛУМС 25 (1989) 142–143.

[97] Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке*, 238.



Сл. 7. Градац, поглед на цркву с јужне стране, 1910. (?) (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 139)
Fig. 7. Gradac, view of the church from the south side, 1910 (?) (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 139)

привремености“.[98] Зграда на Студентском тргу у којој се налазио до 1914. године тешко је страдала у бомбардовању још првих дана рата, а знатан део музејског фонда оштећен је или трајно изгубљен.[99] Узалудни су били покушаји Владимира Петковића – од 1. септембра 1919. године чувара Народног музеја[100] – да пронађе трајно решење за смештај и излагање музејских збирки. Приватна зграда у Улици Милоша Великог 58, у коју се 25. децембра 1922. године преселио Народни музеј, могла је бити само привремено, импровизовано решење. Стога се управа музеја упорно обраћала надлежним министарствима у нади да ће држава коначно у Генералном плану Београда одредити место за изградњу нове и примерене зграде, као и да ће обезбедити финансијска средства за то.[101] Нажалост, Народни музеј, односно од 1929. године званично (Х)историјско-уметнички музеј, остао је у просторијама у Улици Милоша Великог до 1935. године, то јест до сједињавања с Музејом савремене уметности и настанка Музеја кнеза Павла.

Петковић је непосредно по окончању Великог рата поднео Министарству просвете пројекат о „организацији Музеја и посла око чувања старина, у коме би се Музеју обезбедила потребна радна снага за многоструке послове у њему и изван њега“,[102] док су једновремено припремљени пројекти чија је сврха била да се Народни музеј дигне на „ниво једне културне установе, која је данас неопходно потребна у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца“.[103] Најзначајније место у програму музеја заузимао је рад на проучавању српске средњовековне уметности и стварању средњовековне збирке као одељења које ће бити кључно у тој институцији.[104]

Посредно се сазнаје и то да је део снимака насталих у предратном периоду уништен. Наиме, иако су фреске Раванице и Каленића већ биле фотографисане, Петковић није био у могућности да преда у штампу

[98] Петковић, *Народни музеј у 1920. години*, 141.

[99] Петковић, *Народни музеј у 1914...*, 205–207.

[100] О Народном музеју у време управе В. Р. Петковића v. Г. Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке*; Коларић, *Народни музеј*, 13–16; Поповић, Јевремовић, *Народни музеј*, 19–23; Вујновић, *Предисторија Историјског музеја Србије*, 25–28.

[101] Према извештају о раду Историјско-уметничког музеја у 1924. години што га је Петковић поднео Српској краљевској академији, Катастарско одељење Општине београдске одредило је земљиште на Малом Калемегдану на којем је, према новом генералном плану за Београд, било предвиђено да се подигне зграда музеја [v. В. Р. Петковић, *Народни музеј, Хисторијско– уметнички музеј у 1924. години*, Годишњак СКА 33 (1925) 183]. У извештају за наредну, 1925. годину Петковић указује на опасност од тога да наведено земљиште може бити одузето музеју. Наиме, Удружење ликовних уметника и Друштво *Цвијета Зузорић* тражили су од Београдске општине и Министарства просвете да им се уступи земљиште на Малом Калемегдану за подизање уметничког павиљона, што је убрзо и учињено [v. В. Р. Петковић, *Народни музеј, Историјско уметнички музеј у 1925. години*, Годишњак СКА 34 (1926) 312]. Године 1930. питање зграде и даље је било отворено. Управа музеја је тада тражила да јој се за музеј уступи зграда Парламента на месту Батал џамије, али је, као и претходних година, остала без одговора [v. В. Р. Петковић, *Историјско уметнички музеј у 1930 години*, Годишњак СКА 39 (1931) 188]. Идеја да се на Калемегдану формира нека врста „српске акрополе“ постојала је још 1933. године. У Генералном плану Београда било је предвиђено да се у Горњем граду на Калемегдану постави велики споменик који би окруживала четири музаја – историјски, војни, етнографски и општински, док је за Народни музеј било одређено место „на улазу између оба Калемегдана“ [v. М. Грбић, *Српска Акропола*, Београдске општинске новине, бр. 4, год. 51 (април 1933) 285].

[102] Петковић, *Народни музеј у 1914...*, 207.

[103] *Ibid.*, 208.

[104] Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке*, 235.

монографије та два манастира будући да је Академија донела одлуку да се оне могу објавити тек „пошто писац поднесе добро израђене снимке живописа који би одговарали Академијином издању“.[105] Оштећене су биле и копије фресака које је 1907. године Пашко Вучетић урадио у Жичи, те су оне рестаурисане пре него што су изложене 1927. године на изложби копија фресака коју је Народни музеј организовао приликом одржавања Другог византолошког конгреса у Београду.[106]

Упркос стању у којем се Народни музеј налазио, истраживање и снимање споменика настављени су 1920. године и одвијали су се интензивно сваке године све до 1927, када је позиција за снимање и проучавање средњовековних споменика у буџету Народног музеја укинута. У смањеном обиму рад је настављен до 1934. године. У том подухвату учествовали су, осим запослених у Народном музеју – Владимира Петковића, Лазара Мирковића (1885–1968), Жарка Татића (1894–1931), Ђорђа Мано-Зисија (1901–1995) и Ђурђа Бошковића (1904–1990) – и други оновремени истраживачи средњовековне баштине.[107] По редефинисању државних граница након Великог рата постало је могуће истраживати споменике на много широј територији него до 1914. године. Захваљујући иницијативи односно подршци Народног музеја, Милоје Васић је изводио научна испитивања у Студеници, док су Драгутин Н. Анастасијевић (1877–1950), оснивач Катедре за историју Византије и први предавач на њој, и Владимир Ћоровић (1885–1941), историчар, спровели истраживања у Немањиним задужбинама у Топлици и Куршумлији.[108] Милан Кашанин (1895–1981) снимио је 1925. године с музејским фотографом Владимиром Петропавловским, под окриљем Народног музеја, Белу цркву каранску, Добрун, Милешеву, цркву у Дренови, манастир Пустињу, Ивање и Крушево,[109] док је наредне године Владимир Ћоровић, уз подршку музеја, обавио истраживања Житомислића.[110] Милан Злоковић, архитекта и асистент на Техничком факултету, изучавао је 1927. године Градац,[111] а Ђурђе Бошковић, тада кандидат архитектуре, Манасију, Руденицу и Бањску.[112]

До 1935. године, када је окончана Петковићева дужност на месту управника Народног музеја, колекција снимака бројала је више хиљада негатива. Резултати истраживања редовно су објављивани у стручним гласилима. Часопис *Старинар*, који је престао да излази 1911, обновљен је 1922. године. У наредном периоду највећи број студија објављиваних у том стручном гласилу чинили су написи запослених у Народном музеју. Од посебне је важности било то што је музеј 1922. године покренуо едицију *Српски споменици*, у оквиру које је до 1934. године издато седам ванредно значајних монографија.[113]

Године 1920. Владимир Петковић је оформио стручни тим који су чинили Пашко Вучетић, сликар, Анта Мудровчић, послужитељ Народног музеја, и Светислав Страла, наставник гимназије из Косовске Митровице. Екипа је снимила и истражила манастире на Косову и у околини Новог Пазара – Грачаницу, Бањску, Петрову цркву код Новог Пазара, Ђурђеве ступове и Сопоћане (који су том приликом први пут научно истражени) – а потом, током повратка у Београд, још и Жичу, Велуће и Раваницу.[114] Вучетић и Страла су израдили тридесет седам акварела, од којих двадесет пет са орнаментима из Грачанице, Ђурђевих ступова, Сопоћана, Велућа и Раванице, затим три светитељске фигуре (светог Меркурија и светог Јована Крститеља из Грачанице и арханђела Гаврила из Сопоћана), два акварела с представама Успења и Причешћа апостола из Сопоћана, четири на којима је приказан распоред живописа Сопоћана и Грачанице и три акварела архитектуре Сопоћана, Ђурђевих ступова и Грачанице, као и седам цртежа декоративне пластике Велућа.[115] Урађене су и основе свих цркава, осим жичких, пошто су оне израђене током претходних истраживања. Анта Мудровчић, „који је у фотографисању показао енергије, достојне дивљења и ретку вољу“, направио је 150 фотографија.[116]

Наредне, 1921. године коначно су се стекли услови за проучавање споменика у Македонији, у области Тетова, Кичева и Прилепа. Петковић је током те екскурзије имао прилике да истражи цркву манастира Лешка и, у њеној близини, цркву Светог Атанасија, храмове у селу Непроштену и селу Жилцу, затим Богородицу Пречисту Крајинску (село Доленци), Светог Ђорђа у Кнежини, а потом храмове у Марковој Вароши код Прилепа – Светог Николу и Светог Димитрија. Поред наведених, истраживани су и црква манастира Трескавца, храм Светог Николе манастира Слепче, манастир Зрзе и, на крају, детаљно црква Светог Пантелејмона у Нерезима.[117] Током тог путовања израђено је седам цртежа са основама појединих цркава и око тридесет фотографских снимака.[118]

Године 1922. Петковић је поново био у прилици да са екипом проучи цркве и манастире у Метохији и долини Лима (Дечани, Пећка патријаршија, Буди-

---

105 *Заједнички скуп Академије философских наука и уметности, 12. јануар 1920*, Годишњак СКА 28 (1921) 52

106 С. Страла, *Галерија слика*, Годишњак СКА 37 (1929) 205–207; Д. Прерадовић-Петровић, *Копија у музеју: на примеру Галерије фресака*, ЗНМ 17/2 (Београд 2004) 558–559.

107 Хронологија снимања споменика са именима истраживача и сниматеља објављена је у: Д. Прерадовић, *Каталогизација колекције снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду: историјат и проблематика*, ЗНМ 22/2 (Београд 2016) 81–98.

108 Петковић, *Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год.*, 245–246; Д. Н. Анастасијевић, *Извештај о извршеном археолошком ископавању код Немањине Св. Богородице куршумлијске*, Годишњак СКА 30 (1922) 265–267.

109 М. Кашанин, *Извештај М. Кашанина*, Годишњак СКА 34 (1926) 348–352; idem, *Бела црква Каранска*, Старинар 4 (1926–1927) 115–219.

110 В. Ћоровић, *Народни музеј у 1926*, Годишњак СКА 35 (1927) 321–323.

111 В. Р. Петковић, *Историјско-уметнички (Народни) Музеј у 1927. год*, Годишњак СКА 37 (1929) 193.

112 *Ibid.*; Ђ. Бошковић, *VII Извештаји о проучавању споменика*, Годишњак СКА 37 (1929) 213–218.

113 V. n. 157–163.

114 Петковић, *Народни музеј у 1920. год.*, 143–150.

115 *Ibid.*, 150; С. Страла, *Орнаменти на средњовековном зидном сликарству у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд 2006.

116 Петковић, *Народни музеј у 1920. год.*, 150.

117 Idem, *Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год.*, 241–244

118 *Ibid.*, 244.



Сл. 8. Анта Мудровчић (седи први здесна), Дечани, 1922.
(фото: Народни музеј у Београду, поклон Надежде Божић)
Fig. 8. Anta Mudrovčić, seated first on the right, Dečani, 1922
(photo: National Museum in Belgrade, courtesy of Nadežda Božić)

савци, Ђурђеви ступови код Берана, Петрова црква у Бијелом Пољу, Никољац, Света Тројица код Пљеваља, Милешева, Бања код Прибоја, Студеница).[119] На том путовању Петковића су пратили Светислав Страла, који је у међувремену постао уметнички рестауратор у Народном музеју, задужен да се стара о Модерној галерији, Анта Мудровчић и Јаков Павелић, који се на тој научној екскурзији први пут опробао у фотографисању (сл. 8).[120] Резултат тих истраживања били су велики број акварела орнамената и фигуралних композиција, цртежа основа и више од три стотине фотографија. Поред наведеног, током истраживања је прикупљено и 250 старих записа и натписа, до тада углавном непознатих.[121]

Пресељењем у кућу у Улици Милоша Великог 58 крајем 1922. године решен је проблем са смештајем музејских збирки, предузети су радови на уређењу сталне поставке, а број запослених у музеју се увећао. Чак и у тим околностима, до крајње мере непримереним, са скученим простором и скромним новчаним средствима, Народни музеј је успео да током 1923. године отвори своја врата публици, истина само у дане празника и недељом.[122] Због недостатка простора за презентацију није било могуће изложити предмете из Нумизматичке и Средњовековне збирке, из Збирке фотографија, цртежа и акварела, као ни значајан број слика.[123] Године 1923. кустос Средњовековног одељења постао је Лазар Мирковић, професор Богословског факултета, док је 1925. на место руководиоца Историјске збирке постављен Жарко Татић, архитекта (сл. 9). Њих двојица су узела значајног учешћа у изучавању и снимању средњовековних цркава и манастира. Анту Мудровчића, који је преминуо 1925. године, заменио је у својству фотографа у музеју и на терену Владимир Петропавловски. Године 1925. проширена је галерија слика додавањем још два одељења – у једном су биле изложене слике Ђорђа Крстића, а у другом историјски портрети.[124] Исте године формирани су Кабинет графике и фотографска лабораторија.[125]

---

119 Idem, *Народни музеј у 1922. години*, Годишњак СКА 31 (1923) 132.
120 *Ibid*., 132–133.
121 *Ibid*.
122 Idem, *Народни музеј у 1923. години*, Годишњак СКА 32 (1924) 285.
123 *Ibid*., 285–286.
124 Idem, *Народни музеј у 1925. години*, Годишњак СКА 34 (1926) 310.
125 *Ibid*.



Сл. 9. Жарко Татић испред Велућа 1925. године (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. Б 299)
Fig. 9. Žarko Tatić in front of Veluće, 1925 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. B 299)



Сл. 10. Жарко Татић, Апсида цркве Марковог манастира, цртеж оловком у боји, 1924. (Народни музеј у Београду)
Fig. 10. Žarko Tatić, Apse of the church of the Markov Manastir, colored pencil drawing, 1924 (National Museum in Belgrade)

Истраживања споменика у Македонији настављена су 1923. године у области Преспе и Охрида. Проучене су и снимљене црква у селу Винеани на Преспанском језеру, Самуилова црква на острву Аилу, црква у селу Герману, затим Света Софија у Охриду, Богородица Перивлепта, црква Светих Константина и Јелене, Свети Никола Болнички, затим Богородица Болничка, Свети Јован Богослов, стара црква Светог Климента, Мали свети врачи и Велики свети врачи, Свети Димитрије, Свети Наум, Богородица у Зауму и цркве у Калишту.[126] Сви ти храмови архитектонски су снимљени, урађени су акварели орнамената, преписани записи и натписи, а направљене су и фотографије архитектуре и живописа. Зарад припреме монографије о Марковом манастиру Лазар Мирковић је у пратњи Светислава Страле, Анте Мудровчића и Јакова Павелића током августа истражио архитектуру и живопис цркве и тада је, поред архитектонских планова и пресека, урађено око шездесет фотографских снимака.[127]

Наредне, 1924. године обављена су истраживања у Црној Гори, у долини Лима и око Призрена.[128] Проучене су Давидовица у околини Лима, Богородица Ратачка код Бара, Морачник, Бешка, Старчево и Ком на Скадарском језеру, манастир Острог, Ждребаоник, манастир Морача, црква Брезовица код Плава, Богородица Љевишка и Свети Спас у Призрену. Музејске збирке су обогаћене са осамдесет фотографских снимака, тридесет шест акварела и десет цртежа.[129] Жарко Татић је с Јаковом Павелићем истражио Марков манастир код Скопља ради израде техничких и архитектонских снимака манастирског католикона и допуњавања постојеће збирке фотографских снимака (сл. 10).[130] Како је обим посла на терену надилазио могућности персонала музеја, поред Јакова Павелића, ангажован је, у својству „контрактуалног фотографа", Владимир Петропавловски.[131]

Године 1925. фотографи Јаков Павелић и Владимир Петропавловски снимили су Каленић до најсит-

126 Idem, *Народни музеј у 1923*, 288–289.

127 Л. Мирковић, *Извештај о експедицији Народног Музеја у Марков Манастир код Скопља*, Годишњак СКА 32 (1924) 314–315.

128 Петковић, *Народни музеј, Хисторијско-уметнички музеј у 1924. години*, 179–180.

129 *Ibid.*, 179–180.

130 *Ibid.*, 179; Ж. М. Татић, *Извештај о екскурзији у Марков Манастир*, Годишњак СКА 33 (1925) 214–216.

131 *Ibid.*, 183.



Сл. 11. Матеич, ентеријер, 1925. (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 898)
Fig. 11. Mateič, interior, 1925 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 898)



Сл. 12. Лазар Мирковић и Владимир Петковић испред Крушедола 1926. године (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 665)
Fig. 12. Lazar Mirković and Vladimir Petković in front of Krušedol, 1926 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 665)

нијих детаља како „обичном" фотографијом тако и „најмодернијим начином фотографисања у бојама".[132] Петковић је руководио истраживањима у области Скопља (Свети Никита, Свети арханђели код Кучевишта, Свети Спас у Кучевишту, Света Петка у Побужју и Љуботен), Куманова [Матеич (сл. 11), Старо Нагоричино], Криве Паланке (Свети Јоаким Осоговски, Псача), Кратова (Лесново), Штипа (Свети арханђели, Свети Спас, Свети Јован) и Конче.[133] Исте године Петковић је снимио и цркве у области Дрине (Петковица, Радовашница, Чокешина, Троноша и Тавна), као и манастир Враћевшницу,[134] док је архитекта Жарко Татић проучио Хиландар, Каленић, Љубостињу, Велуће, Наупару, Светог Романа, Светог Андреју и Матку на Тресоки, те Туман.[135] Обиман посао истраживања средњовековних споменика Петковић је планирао да спроведе и ван оквира краљевине. Директор музеја се залагао за то да се у споразум о сарадњи између Србије и Грчке укључи клаузула „која би нашим стручњацима обезбеђивала проучавање, снимање и ископавање старих српских и ранословенских споменика на територији Грчке", као и да се оснује српски археолошки институт у Солуну и Атини.[136] Може се само слутити колико би користи било за домаћу науку да су Петковићеви предлози наишли на разумевање власти, али, нажалост, то се није догодило.

За разлику од претходне године, када је рад на истраживању ван музејске зграде био интензиван, 1926. није било могуће наставити га у истом обиму. Услед недостатка финансијских средстава истраживања Хиландара обустављена су, те се Петковић,

[132] Idem, *Историјска збирка*, Годишњак СКА 34 (1926) 340.
[133] Петковић, *Народни музеј у 1925. години*, 311.
[134] *Ibid.*
[135] *Ibid.*; Татић, *Историјска збирка*, 333–345.
[136] Петковић, *Народни музеј у 1925. години*, 315.



Сл. 13. Лазар Мирковић и Ђурђе Бошковић испред Руденице 1927. године (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 1357)
Fig. 13. Lazar Mirković and Djurdje Bošković in front of Rudenica, 1927 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 1357)

праћен Лазаром Мирковићем, посветио ризницама фрушкогорских манастира (Беочин, Раковац, Крушедол, Велика Ремета, Гргетег, Хопово, Врдник и Шишатовац); с тог путовања донето је око стотину фотографских снимака (сл. 12). Директор музеја је с препаратором Јаковом Павелићем током десет дана у октобру 1926. године успео да истражи и Дечане, Пећку патријаршију, Рудник у Дреници, Бањску, Сопоћане, Ђурђеве ступове и Стару и Нову Павлицу.[137]

Буџет Народног музеја изненада је и у значајном обиму смањен 1927. године. То је, по свему судећи, било последица чињенице да је део средстава предвиђених за музеје Министарство наменило потребама оснивања и уређења Музеја савремене уметности, који је отворен 23. јула 1929. године у Конаку кнегиње Љубице.[138] Та околност утицала је на свакодневне музејске активности, а посебно на проучавање споменика на терену, будући да је буџетска позиција за снимање и истраживање српских старина практично укинута. Упркос непостојању институционалне финансијске подршке, музеј је нашао начина да и у наредном периоду настави с радом на том пољу. Како би попуњавао своју фотодокументацију, тада већ богату, музеј је подржао, технички и персоналом, наставак експедиције Лазара Мирковића по фрушкогорским манастирима. Професор Мирковић је с Јаковом Павелићем снимио ризнице Мале Ремете, Јаска, Бешенова, Шишатовца, Кувеждина, Ђипше и Привине главе.[139] Мирковић и Павелић су потом, праћени Ђурђем Бошковићем, тада кандидатом архитектуре, испитали Руденицу и Манасију (сл. 13) – прву како би што де-

137 Idem, *Народни музеј у 1926. години*, Годишњак СКА 35 (1927) 296–298.

138 Idem, *Историјско-уметнички (Народни) Музеј у 1927. год.*, 196. О Музеју савремене уметности v. И. Суботић, *Од музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла. Аристократизам, профил високих вредности, политичка воља*, in: *Музеј кнеза Павла*, ed. Т. Цвјетићанин, Београд 2009, 6–57.

139 Л. Мирковић, *VII Извештаји о проучавању споменика*, Годишњак СКА 37 (1929) 209; резултати тих истраживања, богато илустровани, објављени су у: Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931; Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940.



Сл. 14. Милан Злоковић у Градцу 1927. године (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 118)
Fig. 14. Milan Zloković in Gradac, 1927 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 118)

таљније снимили живопис зографа Теодора и црквену грађевину због стања у којем се налазила, а другу ради припреме за штампу монографије о Манасији.[140] Поред тога, музеј је помогао Милану Злоковићу да сними и проучи Градац (сл. 14), а Ђурђу Бошковићу да проучи Бањску.[141]

Петковић је наредне, 1928. године успео да проведе седам дана истражујући живопис Грачанице и тада је начињено педесет снимака. Истом приликом посетио је Ново Брдо и проучио цркве у Прокупљу и Лепенцу код Бруса.[142] Дужност кустоса Средњовековне и Историјске збирке преузео је Ђорђе Мано-Зиси, који се с посебном пажњом посветио идентификацији и каталогизацији предмета. Према Мано-Зисију, један од важнијих послова било је „инвентарисање и копирање фотографских негатива свих објеката, који се морају сви фотографисати, уколико то није до данас учињено или ако су им негатив-плоче разбијене".[143]

Како Петковић није могао да настави изучавање живописа у Дечанима које је започето 1926. године и током којег је идентификовао циклус Стварања света у своду северног брода – али није могао да га фотографише зато што старешина манастира није пристао на постављање скела и употребу магнезијума у цркви[144] – он је 1929. упутио Мано-Зисија у Дечане да то истраживање настави. Мано-Зиси и Јаков Павелић направили су те године у Дечанима осамдесет снимака живописа, а нарочито је било значајно то што је приликом чишћења фресака зарад снимања откривен запис са именом сликара – *грешног Срђа*.[145]

Мада је наредне године Мано-Зиси био ангажован на ископавању Стоба, он није пропустио могућност да том приликом сними и проучи и цркве у Македонији. Тако је 1930. године, поред цркве Светог Пантелејмона у Нерезима, проучио и католикон манастира Полошко, цркву Светог Ђорђа, где је направио шеснаест снимака.[146] С Јаковом Павелићем истражио је октобра исте године и цркве на Охридском језеру: Свету Софију, Богородицу Перивлепту, Светог Димитрија у Охриду, Заум и Калиште.[147] Чак је и Петковић, упркос бројним обавезама око руковођења ископавањима у Стобима, обимном послу у музеју и недостатку средстава, успео да настави с радом на проучавању средњовековних споменика. Он се 1931. године ангажовао на ископавању манастира Сисојевца,[148] а наредне године проучио је и снимио цркву у Доњој Каменици.[149] Успео је такође да 1933. и 1934. године, уз помоћ Српске краљевске академије и Фонда Луке Ћеловића при Београдском универзитету, проведе двадесет дана на проучавању и снимању Дечана и да за потребе писања обимне монографије манастира сакупи грађу о живопису.[150]

Обим у којем се обављао систематски рад на истраживању средњовековних споменика знатно се смањио почетком четврте деценије, али истраживања нису обустављена. Године 1932. Мано-Зиси је

---

140 Idem, *VII Извештаји о проучавању споменика*, 210–211; Бошковић, *VII Извештаји о проучавању споменика*, 211–215.

141 V. n. 111.

142 В. Р. Петковић, *Историјско-уметнички Музеј у 1928. год.*, Годишњак СКА 37 (1929) 222.

143 Ђ. Мано-Зиси, *Извештај о стању и раду на уређењу средњовековне и народне историјске збирке Народног музеја у год. 1928*, Годишњак СКА 37 (1929) 237.

144 Петковић, *Народни музеј у 1926. години*, 296.

145 Ђ. Мано-Зиси, *Средњовековна и историјска збирка*, Годишњак СКА 38 (1930) 247–248; idem, *Један запис капитела из Дечана – испод фрескослике Зачећа Каина*, Старинар 3/5 (1930) 185–193.

146 Idem, *V Средњовековно и историјско одељење. Б. Рад изван Музеја*, Годишњак СКА 39 (1931) 202–204.

147 *Ibid.*, 204.

148 В. Р. Петковић, *Историјско-уметнички музеј у 1931. години*, Годишњак СКА 40 (1932) 225–226.

149 Idem, *Хисторијско-уметнички музеј у 1932. години*, Годишњак СКА 41 (1933) 212.

150 Idem, *Хисторијско-уметнички музеј у 1933. години*, Годишњак СКА 42 (1934) 251; idem, *Хисторијско-уметнички музеј у 1934. години*, Годишњак СКА 43 (1934) 241; В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I–II, Београд 1941. О знаменитом добротвору Луки Ћеловићу v. М. Софронијевић: *Даривали су своме отечеству*, Београд 1995. електронско издање: http://www.rastko.rs/istorija/zaduzbinari/msofronijevic1995/16_c.html (приступљено 21. 6. 2014); Д. Филиповић, *Лука Ћеловић (1854–1929): велики добротвор Београдског универзитета*, каталог изложбе, Београд 2004; Љ. Трговчевић, *Добротвори Београдском универзитету*, in: *Добротвори Београдском универзитету*, каталог изложбе, ed. М. Шупут, Т. Бошњак, Београд 2005, 15–37.



Сл. 15. Ђорђе Мано-Зиси испред Жрнова на Авали (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 1662)
Fig. 15. Djordje Mano-Zisi in front of Žrnovo on Mt. Avala (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 1662)

с Јаковом Павелићем проучио цркве у Шумадији – Копорин, Вољавчу, манастир Благовештење, Светог Николу у Шаторњи, Вујан – а потом и Стару и Нову Павлицу.[151] Наредне године су Мано-Зиси и Ђурђе Бошковић учествовали у експедицији Универзитета током које су проучавани споменици у долини Лима и околини Косовске Митровице: Морача, Ђурђеви ступови код Берана, црква Светог Петра и Никољац у Бијелом Пољу, црква Брезовица у близини Плава, град Звечан, католичка црква у Трепчи, манастир Соколица, црква у Црколезу, црква Светог Јоаникија у Девичу, а потом и црква Светог Петра код Новог Пазара и Ђурђеви ступови.[152]

Почев од 1930. године издваја се рад Ђурђа Бошковића[153] на проучавању, конзервирању и рестаурацији средњовековних споменика који је спроводио као кустос Народног музеја или као члан Комисије за чување и одржавање историјско-уметничких споменика. Наиме, закон о старинама није постојао – иако је Петковић у више наврата инсистирао код надлежног министарства да се он донесе – па је музеј настојао да спречи сва дилетантска археолошка ископавања, као и да се стара о заштити споменика на терену. Једна од интервенција, нажалост неуспела, односила се на покушај заустављања рушења средњовековног утврђења Жрнова на Авали 1934. године (сл. 15). На иницијативу оновремених научника основана је 1923. године Комисија за одржавање и рестаурацију црквених и манастирских грађевина, која је у почетку била у саставу Министарства вера, а потом, од 1929. године, при Министарству правде. Комисија је 1930. године придодата Синоду Српске православне цркве. Бошковићевим ангажманом на пољу заштите, а у оквиру рада Комисије, фототека Народног музеја обогаћена је новим снимцима.[154]

Будући да је током највећег дела 1934. године припремано пресељење музеја у просторије Новог двора, рад на терену био је обустављен. Стога је Мано-Зиси отпочео са инвентарисањем негатива. Донесена је одлука да се изводи само „снимање значајнијих објеката с обзиром на будући музејски каталог“.[155] Тада планирани каталог снимака до наших дана није објављен.

Серија Српски споменици *и Фонд* Михајло Пупин

Систематска истраживања средњовековних споменика од краја Великог рата до 1934. године резултирала су, уз формирање значајне фотодокументације Народног музеја, научном обрадом и публиковањем резултата тих проучавања.[156] Народни музеј није имао своје стручно гласило, те су стога студије и саопштења објављивани у оновременим научним часописима, првенствено у *Старинару*. Године 1922. покренута је серија *Српски споменици* као део ширег програма издавачке делатности Народног музеја, а тај програм је обухватао још и серије *Праисторијски споменици*, *Антички споменици* и *Писани споменици*.[157] Прва публикација серије *Српски споменици* била је монографија Владимира Р. Петковића посвећена Раваници.[158] Готово једновремено из пера директора музеја произашла је прва и, нажалост, једина свеска серије *Писани споменици*, у којој је он објавио резултате теренског истраживања из 1922. године, када је сакупио више од две стотине углавном непознатих записа и нат-

151 Ђ. Мано-Зиси, *Средњовековно и Хисторијско одељење*, Годишњак СКА 40 (1932) 236–242.

152 Idem, *Средњовековно и Хисторијско одељење*, Годишњак СКА 42 (1934) 274–278.

153 Ђ. Бошковић је радио као кустос Народног музеја у Београду између 1930. и 1939. године.

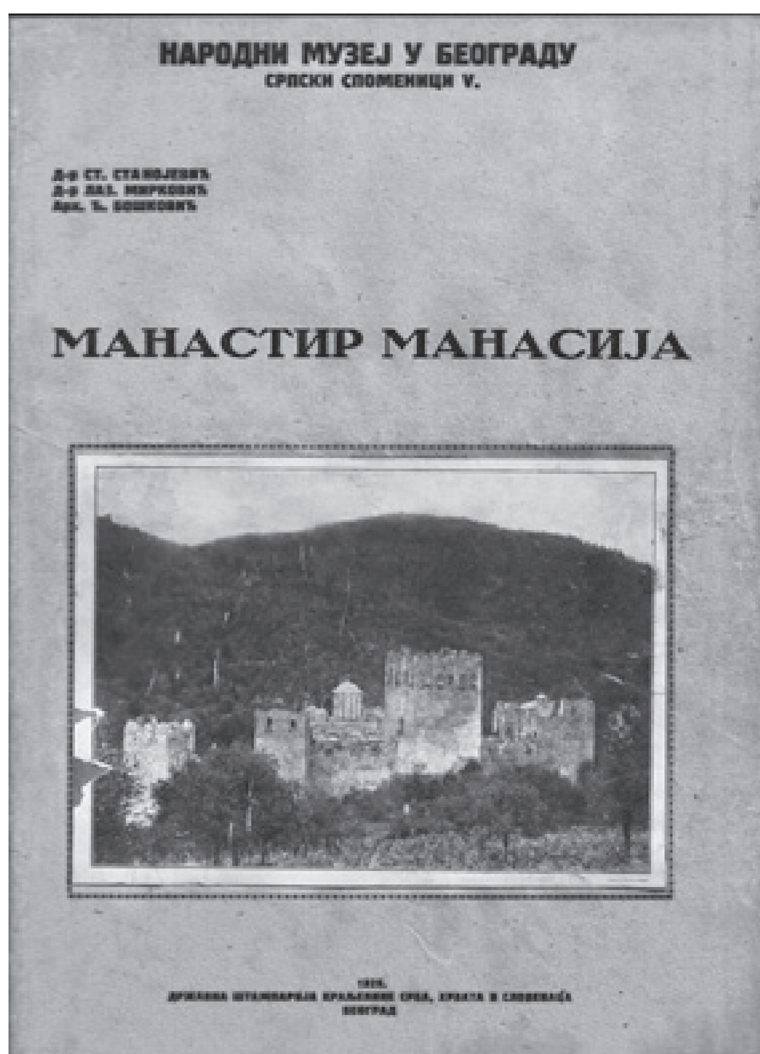
154 Ђ. Бошковић, *Рад на рестаурисању, конзервирању и проучавању средњевековних споменика*, Годишњак СКА 39 (1931) 217–237; idem, *Рад на ресторирању, конзервирању и проучавању средњевековних споменика*, Годишњак СКА 40 (1932) 255–261; idem, *Рад на проучавању, конзервирању и рестаурисању средњовековних споменика*, Годишњак СКА 41 (1933) 248–256 (овај текст је погрешно потписан именом Ј. П. Петковић); idem, *Рад на прокрчавању и конзервирању средњовековних споменика*, Годишњак СКА 42 (1934) 290–315; idem, *Рад на испитивању и обезбеђивању средњовековних споменика*, Годишњак СКА 43 (1934) 257–261.

155 Ђ. Мано-Зиси, *Средњевековно и хисторијско одељење*, Годишњак СКА 43 (1935) 250–251.

156 А. Дероко, *Публикације Народног музеја у Београду о нашој средњовековној уметности*, ЈИЧ 1/1–4 (1935) 142–146.

157 Петковић, *Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год.*, 246.

158 Idem, *Манастир Раваница*, Београд 1922.



Сл. 16. Насловна страна монографије о Манасији
Fig. 16. Front cover of the monograph on Manasija

писа.[159] Најплоднији је био рад у оквиру серије *Српски споменици*, у којој је до 1934. године, када је прешла у надлежност Академије, објављено седам публикација. Поред монографије Раванице, објављене су монографије Студенице (са 114 слика),[160] Марковог манастира,[161] Каленића,[162] Манасије[163] (сл. 16), као и два албума српског средњовековног сликарства.[164]

Уз посвећеност стручњака Народног музеја проучавању монументалне средњовековне баштине, повољна околност било је то што је серија *Српски споменици* од другог издања финансирана из Фонда Михајла Пупина, професора Универзитета Колумбија из Њујорка. Фонд је основан при Народном музеју 1923. године,[165] а 1932. прерастао је у Задужбину Михајла Пупина. Она је износила милион динара и, по Пупиновој жељи, имала је да служи за „издавање публикација српских старина, и с времена на време за куповину дела српских уметника за Народни музеј".[166] У Народном музеју у Београду чува се неколико писама из преписке између тадашњег директора музеја Владимира Р. Петковића и Михајла Пупина – она показују у којој је мери потоњи искрено био заинтересован за публикације објављиване захваљујући његовој подршци (сл. 17).

Те прве научне монографије српских средњовековних споменика наишле су и на повољне оцене у интернационалној стручној јавности, посебно у Француској, чији су оновремени византолози и иначе показивали интересовање за српско средњовековно сликарство.[167] Писцима приказа музејских издања није промакла велика вредност илустративног материјала, мада указују на недостатак црнобелих илустрација, нарочито када је у питању анализа живописа. С друге стране, посебно је истакнута вредност техничких цртежа које је Жарко Татић урадио за монографију Марковог манастира.[168]

Крајем 1934. године Задужбина Михајла Пупина прешла је у надлежност Српске краљевске академије по жељи самог Пупина.[169] Средствима из Пупинове фондације објављена је монументална двотомна монографија о Дечанима, коју су Бошковић и, посебно, Петковић припремали дуги низ година.[170]

По сједињавању Историјско-уметничког музеја с Музејом савремене уметности и настанку Музеја кнеза Павла угашена је серија *Српски споменици*. Нажалост, управа новооснованог музеја није наставила ни са издавањем научнопопуларних монографија у едицији *Популарна библиотека старина*, коју је Народни музеј покренуо уз помоћ Друштва пријатеља Народног музеја и Друштва пријатеља старина. У уводнику прве свеске, посвећене Грачаници, најављене су монографије Дечана, катедрале у Шибенику, Диоклецијанове палате у Сплиту, а потом и публикације о преисторијском добу, југословенском новцу итд., а све ради тога да се „у најширим слојевима рашири познавање наше културне прошлости и изазове жеља да се ти споменици виде и сачувају".[171] До 1934. године, осим монографије о Грачаници, објављена је још само најављена публикација о Дечанима.[172]

---

159 Idem, *Старине: записи, натписи, листине*, Београд 1923.

160 Idem, *Манастир Студеница*, Београд 1924.

161 Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков Манастир*, Нови Сад 1925.

162 В. Р. Петковић, Ж. Татић, *Манастир Каленић*, Вршац 1926.

163 С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Манасија*, Београд 1928.

164 V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge* I–II, Beograd 1930, 1934.

165 Idem, *Народни музеј, Хисторијско-уметнички музеј у 1924. години*, 180.

166 Цитирано према документу објављеном у: Софронијевић, *Даривали су своме отечеству*, електронско издање: http://www.rastko.rs/istorija/zaduzbinari/msofronijevic1995/13_c.html (приступљено 18. 6. 2014). Укратко о Пупиновој задужбини: П. Петровић, *Легат Михаила Пупина у Народном музеју у Београду*, in: *Пупин: од физичке ка духовној реалности*, ed. А. Нинковић-Ташић, Београд 2016, 134–139.

167 M. André et al., *Publications*, Revue des études slaves 2/1–2 (1922) 167; *Dr. Vlad. R. Petkovic, Manastir Studenica (Collection du Musée national. Monuments serbes II)*, Échos d'Orient 146 (1927) 203–204; *Lazare Mirkovic et Zarko Tatic, Markov Manastir (Collection du Musée national de Belgrade. Monuments serbes III)*, Échos d'Orient 146 (1927) 204–205; S. Sévérien, *St. Stanojevic, L. Mirkovic, Dj. Boskovic, Le monastère de Manasija. (Musée National de Belgrade: Monuments Serbes, V.)*, Échos d'Orient 154 (1929) 251–252.

168 *Lazare Mirkovic et Zarko Tatic, Markov Manastir*, 204.

169 Актом од 18. јануара 1935. године Српска краљевска академија у потпуности замењује музеј у управаљању Фондом Михајла Пупина, АНМ, Српска краљевска академија, бр. 35. од 18. јануара 1935.

170 Петковић, Бошковић, *Дечани.*

171 Ђ. Бошковић, *Грачаница*, Београд, s. a.

172 Ђ. Мано-Зиси, *Дечани*, Београд 1934.



Сл. 17. Михајло Пупин
Fig. 17. Mihajlo Pupin

Фотодокументовање баштине (1935–1940)

Када је, марта 1935. године, Историјско-уметнички музеј, како се тада називао Народни музеј, спојен с Музејом савремене уметности и када је настао Музеј кнеза Павла, који је смештен у адаптиране просторије Новог двора, започело је ново поглавље у тада девет деценија дугој историји Народног музеја.[173] Од отварања Музеја кнеза Павла за публику априла 1936. године у просторијама Новог двора коначно је било могуће изложити велики број предмета свих музејских одељења у складу с највишим принципима савремене музеологије. У тим новонасталим околностима и уз снажну подршку кнеза намесника музеј је могао да организује и велике међународне изложбе. Музеј кнеза Павла издавао је прво музејско гласило, репрезентативни часопис *Уметнички преглед*, научнопопуларног карактера, у којем су биле заступљене како расправе о националној уметности тако и оне о монументалној средњовековној уметности у Француској и Италији.[174]

Владимир Р. Петковић је смењен с места управника музеја, а за директора Музеја кнеза Павла постављен је Милан Кашанин, историчар уметности, дотадашњи кустос Музеја савремене уметности, француски ђак и близак кнежев пријатељ.[175] За разлику од својих претходника и њиховог снажног залагања за научно-истраживачку оријентисаност музеја, Милан Кашанин – директор који није истовремено био и професор Универзитета, будући да је његовим доласком на чело музеја та пракса коначно укинута – посветио се уређивању те институције, а она је, по његовим речима, била „прави европски музеј, достојан југословенске престонице и њених културних потреба".[176] Стога је, у складу с новом политиком музеја, првенствена жеља управе била да створи велику централну фотоархиву свих важнијих уметничких споменика у земљи, али не и да те споменике истражује.[177] У сутерен музеја био је смештен савремено опремљен фотографски атеље, а рад на инвентарисању плоча је настављен. Крхки негативи на стакленим плочама смештени су у посебне ормане, набављене за ту сврху.[178] Таква организација омогућила је, међутим, да се студијске збирке смештене у сутерен ставе на располагање специјалистима.

Рад на формирању научне документације одвијао се у два правца. С једне стране, настављене су кампање снимања средњовековних споменика, а са друге су пажљиво праћена катастарска снимања на читавој територији Краљевине Југославије и редовно су упућиване молбе катастарским секцијама да се по један примерак основа старих градова или утврђења достави музеју. Кашанин се 4. јула 1939. године обратио Ваздухопловној команди тражећи авионске снимке Новог Брда и старог града Петрича,[179] средњовековних градова који су дуго били предмет његових истраживања.[180] Тражене фотографије су стигле у музеј 1. септембра.[181] Милан Кашанин је наредне године за потребе илустровања текста о граду Магличу тражио и добио авионски снимак тог средњовековног утврђења на Ибру.[182]

Након што је музеј отворио сталну поставку за грађанство, стекли су се услови за наставак рада на снимању средњовековних споменика на још широј територији него до тада, будући да је у програм музеја уврштено и снимање споменика у Приморју. Како је Музеј кнеза Павла о својим редовним активностима обавештавао јавност путем написа у *Уметничком прегледу*, прекинуто је с праксом објављивања годишњих извештаја у *Годишњаку Српске краљевске академије*. Нажалост, у *Уметничком прегледу* нису помињане кампање снимања средњовековних споменика, али је на основу архивске грађе што се чува

---

173 О томе v. у књизи *Музеј кнеза Павла*.

174 *Уметнички преглед* је излазио од 1937. до почетка рата (март 1941. године) сваког месеца, осим у августу и септембру. О часопису детаљније v. И. Суботић, *Милан Кашанин, европска уметност и часопис „Уметнички преглед"*, ЗНМ 16/2 (Београд 1997) 99–118.

175 Г. Станишић, *Милан Кашанин као директор Народног музеја*, in: *Музеј кнеза Павла*, 216–246.

176 М. Кашанин, *Музеј Кнеза Павла*, ЈИЧ 2/1–4 (1936) 421.

177 *Ibid.*, 429.

178 *Ibid.*

179 Архива Народног музеја у Београду, Музеј кнеза Павла (= АНМ МКП), бр. 479 од 4. јула 1939. године.

180 М. Кашанин, *Градови и дворци у средњовековној Србији*, ed. Б. Иванић, Београд 2014.

181 АНМ МКП, бр. 606 од 1. септембра 1939. године.

182 АНМ МКП, бр. 1142 од 30. новембра 1940. године; М. Кашанин, *Град Маглич*, Уметнички преглед 4/1 (1941) 8–14.

у Народном музеју могуће утврдити који су споменици снимани и када је то рађено. Реч је о молбама за дозволу снимања које је директор музеја упућивао Светом архијерејском синоду Српске православне цркве, епископима и старешинама манастира,[183] о одлукама Архијерејског синода,[184] о путним налозима издатим кустосу Ђорђу Мано-Зисију и препаратору Бранимиру Бугарчићу, који је обављао снимања на терену,[185] као и о објавама које је музеј упућивао надлежним цивилним, црквеним и војним властима у вези с путовањима музејских стручњака.[186] С друге стране, док је активност на фотографисању споменика интензивно настављена, интервенције у вези са заштитом непокретне баштине сведене су на најмању могућу меру. Није забележено да је музеј предузимао неке значајније иницијативе у том правцу.[187] То је свакако било условљено, између осталог, и смањењем персонала у односу на претходни период. Задужења малог броја кустоса у Музеју кнеза Павла односила су се првенствено на руковођење збиркама. Како је рад у оквиру „музејске зграде“ захтевао потпуно ангажовање запослених, рад на терену односио се пре свега на археолошка истраживања. У складу с тим, музеј је по питању заштите локалитета интервенисао код Министарства унутрашњих дела како би се, услед непостојања закона о чувању старина, предузеле мере којима би се приватним лицима строго забранило истраживање и ископавање старина без контроле званичних и стручних лица.[188]



Сл. 18. Свети Криж у Нину 1938. године (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 1069а)
Fig. 18. Church of the Holy Cross in Nin, 1938 (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 1069a)

Сва снимања обављао је препаратор Музеја кнеза Павла Бранимир Бугарчић, а повремено је на путовања одлазио с кустосом Средњовековне и Историјске збирке Ђорђем Мано-Зисијем. Године 1936. снимани су споменици на територијама Жичке, Рашко-призренске и Скопске епархије: Студеница, Сопоћани, Пећка патријаршија, Дечани, Грачаница, Псача, Лесново и Марков манастир.[189] И током 1937. године интензивно се радило на снимању и проучавању српских средњовековних споменика. Бранимир Бугарчић је добио у задатак да сними Пећку патријаршију, Морачу, Сопоћане, Грачаницу, Дечане, Градац, Петрову цркву, Ђурђеве ступове, Вољавчу, порушене цркве у Бродареву, Студеницу, Ариље, Милешеву и Добрун, Давидовицу, Хисарџик и Јежевицу код Чачка.[190]

С обзиром на значајан обим снимања, у предлогу буџета за 1938/1939. годину тражено је да се повећају средства за ту активност музеја.[191] Године 1938.

---

[183] АНМ МКП, бр. 699 од 21. септембра 1936. године; АНМ МКП, бр. 732 од 26. септембра 1936. године; АНМ МКП, бр. 734 од 26. септембра 1936. године; АНМ МКП, бр. 819 од 2. новембра 1936. године; АНМ МКП, бр. 319 од 11. маја 1937. године; АНМ МКП, бр. 320 од 11. маја 1937. године; АНМ МКП, бр. 321 од 11. маја 1937. године; АНМ МКП, бр. 322 од 11. маја 1937. године; АНМ МКП, бр. 476 од 21. јула 1937. године; АНМ МКП, бр. 477 од 21. јула 1937. године; АНМ МКП, бр. 889 од 2. децембра 1937. године; АНМ МКП, бр. 911 од 4. октобра 1938. године; АНМ МКП, бр. 1068 од 2. децембра 1938. године; АНМ МКП, бр. 754 од 14. октобра 1939. године.

[184] Патријаршија Српске православне цркве, бр. 5097/ зап. 1181 од 24/11. септембра 1936; Црквени суд Православне епархије скопске, бр. 10501 од 29. септембра 1936. године; Архиепископ пећки, митрополит београдско-карловачки и патријарх српски, бр. 819 од 2. октобра 1936. године; Православни епископ Епархије злетовско-струмичке, бр. 1641. од 5. новембра (23. октобра) 1936. године; Црквени суд Православне епархије скопске, бр. 12204 од 4. новембра 1936. године; Епархијски управни одбор Православне епархије рашко-призренске, бр. 1126. од 3. јуна 1937. године; Православна Митрополија црногорско-приморска, бр. 3496 од 25. јула 1937. године; Патријаршија Српске православне цркве, бр. 1961/ зап. 554 од 29/16. маја 1937. године; Патријаршија Српске православне цркве, бр. 2142 од 19. јуна 1937. године; Патријаршија Српске православне цркве, бр. 3393, 3395/ зап. 1058 од 8/21. августа 1937. године; Управа ставропигијалне лавре Свете Пећке патријаршије, бр. 173. од 13. септембра 1937. године; Управа Царске лавре В. Дечана бр. 1008 од 17. новембра 1937. године.

[185] АНМ МКП, бр. 199 од 21. марта 1937. године; АНМ МКП, бр. 636 од 2. јула 1938. године; АНМ МКП, бр. 663 од 20. јула 1938. године; АНМ МКП, бр. 961 од 24. октобра 1938. године; АНМ МКП, бр. 1069 од 2. децембра 1938. године; АНМ МКП, бр. 744 од 12. октобра 1939. године; АНМ МКП, бр. 22 од 16. јануара 1940. године.

[186] АНМ МКП, бр. 664 од 20. јула 1938. године; АНМ МКП, бр. 1068 од 2. децембра 1938. године.

[187] Наведен је пример манастира Бањске, где музеј предузима одређене кораке ради скретања пажње на значај обнове тог споменика.

[188] АНМ МКП, бр. 281 од 10. јуна 1935.

[189] АНМ МКП, бр. 699 од 21. септембра 1936; АНМ МКП, бр. 732 од 26. септембра 1936; АНМ МКП, бр. 734 од 26. септембра 1936; АНМ МКП, бр. 819 од 2. новембра 1936; АНМ МКП, бр. 854 од 11 новембра 1936. године.

[190] АНМ МКП, бр. 199 од 21. марта 1937; АНМ МКП, бр. 319 од 11. маја 1937; АНМ МКП, бр. 320, од 11. маја 1937; АНМ МКП, бр. 321, од 11. маја 1937; АНМ МКП, бр. 322 од 11. маја 1937; АНМ МКП, бр. 476 од 21. јула 1937; АНМ МКП, бр. 477 од 21. јула 1937; АНМ МКП, бр. 629. од 11. септембра 1937.

[191] АНМ МКП, бр. 465 од 21. јула 1937.

у музеј је донето око 1000 снимака, и то не само српских средњовековних манастира (Жича, Грачаница, Пећка патријаршија, Старо Нагоричино, Матеич, Раваница, Дечани)[192] већ – како се наводи у извештају за 1938 – и споменика „далматинске и старохрватске уметности у Приморју“ (сл. 18).[193]

Наредне, 1939. године Бугарчић је више пута одлазио у Дечане, где је фотографисао живопис и скулптуру јер су у то време извођени радови на рестаурацији цркве, па су биле подигнуте скеле, што је омогућавало снимање и мање приступачних делова цркве.[194] Бугарчић је са Иваном Здравковићем, архитектом и помоћником кустоса Музеја кнеза Павла, исте године снимао и Гњилане, Ново Брдо и Петрич.[195] У Дечане се вратио и следеће, 1940. године, а током те године снимања су обављена још и у Студеници, Старој Павлици, Пећкој патријаршији и Каленићу.[196]

Бранимир Бугарчић се из Дечана вратио 8. новембра 1940. године.[197] Било је то последње снимање неког средњовековног споменика које је Народни музеј извео. Улазак Југославије у Други светски рат прекинуо је сваки даљи рад на терену. У то време музејска фотодокументација бројала је више од 10.000 фотографских плоча.[198] Сачувани картони фототеке Музеја кнеза Павла показују да су мањи део ове збирке чинили и негативи на стакленим плочама настали током припрема за израду картона за мозаике цркве на Опленцу, а које је Музеј кнеза Павла преузео од двора, те су стога у картотеци и означени као дворске фотографије.

Изазови научних екскурзија

Тешко је с данашњег становишта појмити с каквим су све препрекама и изазовима били суочени сви поменути истраживачи старина. Успутне белешке, записи на маргинама и понеки документ допуштају да се наслуте околности с којима су били скопчани њихова путовања и њихов теренски рад.

Тежило се да се та путовања – која су, у зависности од финансијских средстава, трајала од неколико дана до неколико месеци – организују током пролећа, почев од априла, или радије током летњих месеци. Петковић у неколико наврата пише управо о томе како су само летњи месеци, јун, јул и август, пожељни за путовање и рад на терену.[199] Из времена до 1936. године нема података о томе да је за снимање храмова била потребна дозвола Синода Српске православне цркве. Напротив, директор музеја обраћао се надлежном епископу како би га обавестио о доласку екипе у неку цркву или манастир његове епископије и како би га замолио да се постара за то да стручњаци из музеја несметано обаве свој посао.[200] Једновремено је упућивано писмо обласним или среским властима, које су такође обавештаване о планираним радњама стручног тима Народног музеја, и мољено је за њихову подршку на путу. Будући да су се цркве и манастири налазили и ван оновремених граница Србије, било је потребно обезбедити заштиту надлежних цивилних власти на терену. Зарад тога је 1911. године Милоје Васић молио министра спољних послова да се обрати српским конзулима у Турској како би турске власти Петковићу пружиле заштиту на терену.[201] Путовања су, међутим, била скопчана и с другим неприликама. Петковић је био приморан да се врати с пута у Стару Србију – која се 1911. године још налазила у границама Османске империје – будући да је у тим областима избила епидемија колере.[202] Године пак 1924. „експедиција у Црну Гору, долину Лима и око Призрена, била је скопчана са врло великим тешкоћама, с обзиром на јако маларичне крајеве, кроз које се пролазило и на недостатак сваке удобности за становање“.[203]

Једно од најранијих сачуваних сведочанстава о атмосфери током путовања оставио је Габријел Мије, који је, присећајући се пута из 1906. године, у предговору своје знамените књиге о старој српској уметности написао „Nous voudrions citer tous ceux qui nous ont reçus ou nous ont aidés, ministres, diplomates, fonctionnaires, artistes et érudits, prélats et moines, depuis l'évêque de Priština, qui nous honora deux fois de sa visite à Gračanica, jousq'au modeste paesan qui nous fit rôtir un agneau en plain air, devant la pittoresque église de Rudenica, et ne voulat rien accepter, rien que notre visite, rien que le plaisir de nous offrir le café, dans sa salle spacieuse et claire, et de nous laisser lire, sur ses murs blancs, un compliment de bienvenue.“[204]

---

192 АНМ МКП, бр. 636 од 2. јула 1938; АНМ МКП, бр. 663 од 20. јула 1938; АНМ МКП, бр. 664 од 20. јула 1938; АНМ МКП, бр. 961 од 24. октобра 1938; АНМ МКП, бр. 1068 од 2. децембра 1938; АНМ МКП, бр. 1069 од 2. децембра 1938.

193 АНМ МКП, бр. 83 од 27. фебруара 1939. године.

194 АНМ МКП, бр. 744 од 12. октобра 1939. године; АНМ МКП, бр. 754 од 14. октобра 1939. године.

195 АНМ МКП, бр. 468 од 1. јула 1939. године.

196 АНМ МКП, бр. 22 од 16. јануара 1940. године; АНМ МКП, бр. 1134 од 27. новембра 1940. године.

197 У Архиви Народног музеја сачуван је путни рачун што га је Бранимир Бугарчић поднео по завршетку службеног пута који је трајао од 15. октобра до 8. новембра 1940. године, АНМ МКП, бр. 1134 од 27. новембра 1940. године.

198 АНМ МКП, бр. 588 од 10. новембра 1941. године.

199 АНМ, бр. 115 од 29. априла 1910. године; Петковић, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византиску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 23 (1910) 197–198.

200 О томе сведоче документи из Архиве Народног музеја, сачувани готово из свих година у којима су снимања обављана, а међу њима: АНМ, бр. 137. од 10. маја 1908. године; АНМ, бр. 147 од 5. јуна 1910; АНМ, бр. 188 од 15. јула 1911.

201 Милоје Васић пише следеће писмо министру просвете и црквених послова: „Г. D^r^ Влад. Р. Петковић помоћник чувара Н.М. путује у стару Србију ради проучавања старих српских цркава. Да би добио заштиту турских власти у свом раду, потребна му је помоћ наших конзулата у Турској. Стога част ми је умолити Господина министра, да изволи учинити кораке код господина министра спољашњих послова, те да се наши конзулати у Турској телеграфским путем известе о путу г. Петковића, како би му били од помоћи у његову раду“, cf. АНМ, бр. 167 од 2. јула 1911. године.

202 АНМ, бр. 187, јул 1911. О епидемији колере у Османском царству v. E. K. Unat, *Cholera epidemics in the Ottoman Empire during 1910–1913. and relevant events*, Yeni Tip Tarihi Arastirmalari 1 (1995) 55–65.

203 Петковић, *Народни музеј, Хисторијско-уметнички музеј у 1924. години*, 179.

204 „Желели бисмо на овом месту навести све оне који су нас примили и који су нам помогли, министре, дипломате, службенике, уметнике и ерудите, прелате и монахе, од епископа Приштине, који нам је учинио част двапут нас посетивши у Грачаници, до скромног сељанина који је за нас у природи, испред живописне цркве Руденице, испекао јагње на ражњу и који није желео ништа да прихвати заузврат, ништа сем наше посете, ништа осим задовољства да нас почасти кафом у својој пространој и светлој соби и да нас потом остави да читамо с тих белих зидова речи добродошлице“ (прев. аутора); cf. G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 10.



Сл. 19. Екиӣа исӣраживача с локалним сӣановнишӣвом у Лесново
(фоӣо: Народни музеј у Беоӣраду, инв. бр. А 705)
Fig. 19. Research team with the locals in Lesnovo, 1925
(National Museum in Belgrade, catalogue no. A 705)

Кустосе Народног музеја на тим научним екскурзијама пратио је препаратор музеја у својству фотографа. Први препаратор Народног музеја вичан фотографисању био је Анта Мудровчић, чију умешност Петковић у више наврата истиче. Касније су као фотографи били запослени Јаков Павелић и Владимир Петропавловски, а потом и Бранимир Бугарчић, који је био снимател у Музеју кнеза Павла. С обзиром на то да је у Музеју кнеза Павла првенствен значај имала израда документације о споменицима, а не њихово научно истраживање, Бугарчић је већину снимања обавио самостално. Поред сниматеља, део стручног тима повремено су чинили Светислав Страла и Пашко Вучетић, сликари, и архитекти Жарко Татић и Ђурђе Бошковић, који су, будући запослени као кустоси у Народном музеју, истраживања изводили и самостално.

Путовало се возом докле је то било могуће, а потом коњском запрегом или на магарцима. Запослени

у Народном музеју успевали су бесплатно да добију возне карте, али је свакако највећу препреку представљала количина пртљага који су морали носити са собом. Њихова путовања била су скопчана са честим преседањима, што је додатно утицало на дужину екскурзија и значајно компликовало кретање. Примера ради, путовање које је 1908. године предузео Петковић зарад проучавања живописа у Каленићу, Раваници, Манасији и Горњаку имало је следеће етапе: Београд–Дубравица, Дубравица–Пожаревац, Пожаревац–Петровац–Горњак, Горњак–Свилајнац–Манасија, Манасија–Раваница, Раваница–Ћуприја, Ћуприја–Јагодина, Јагодина–Каленић, Каленић–Јагодина, Јагодина–Београд.[205] Део пртљага чинила је фотографска опрема – магнезијум, течност за развијање и пет туцета ортохроматских плоча мањег формата и исто толико плоча већег формата, то јест укупно 120 плоча.[206] Петковић је те године сва снимања и истраживања обавио самостално и с те научне екскурзије донео је „једну обилну колекцију фотографија [...] око сто фотографских снимака".[207]

Када је након Великог рата коначно било могуће наставити систематски истраживачки рад на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, осим уобичајених проблема у транспорту, било је потребно узети у обзир и неке друге евентуалне препреке на путу. О томе сведочи преписка управника Народног музеја Владимира Петковића с надлежним министрима. У молби коју је он у априлу упутио министру просвете и црквених дела стоји: „Пошто ћу са господином Пашком Вучетићем и Антом Мудровчићем, препаратором приликом престојећег нашег путовања у Нови Пазар и Кос. Митровицу и даље долином Лима, ради проучавања старих цркава, путовати кроз несигурне пределе то сам слободан умолити господина Министра, да би изволео подејствовати код господина Министра Војног и Морнарице, да ми изволи дати на послугу три револвера са по 20 метака, које ћу у случају да потрошим платити."[208] Једновремено је упутио и другу молбу, у којој је из безбедносних разлога тражио „потребан број жандарма коњаника у подручним областима као пратњу, на расположење".[209] Пред полазак на пут обратио се и министру саобраћаја како би „изволео наредити, да ми се за ово [путовање] издаду три засебне подвозне бесплатне карте II и две такве III класе за два служитеља, од Београда до Скопља и одатле до Косовске Митровице и натраг до Београда, са правом ношења до 800 кг. пртљага".[210]

Није познато шта је чинило тих осам стотина килограма пртљага, али је на основу списка пронађеног у заоставштини Владимира Петковића, иако каснијег датума, могуће реконструисати макар део пртљага који је он носио на теренска истраживања.[211] Тај подробни списак састоји се из три целине: „I За проучавање и испитивање споменика, II За рад на терену III Најпотребнија приручна библиотека." Преносимо на овом месту његов први део у целости:



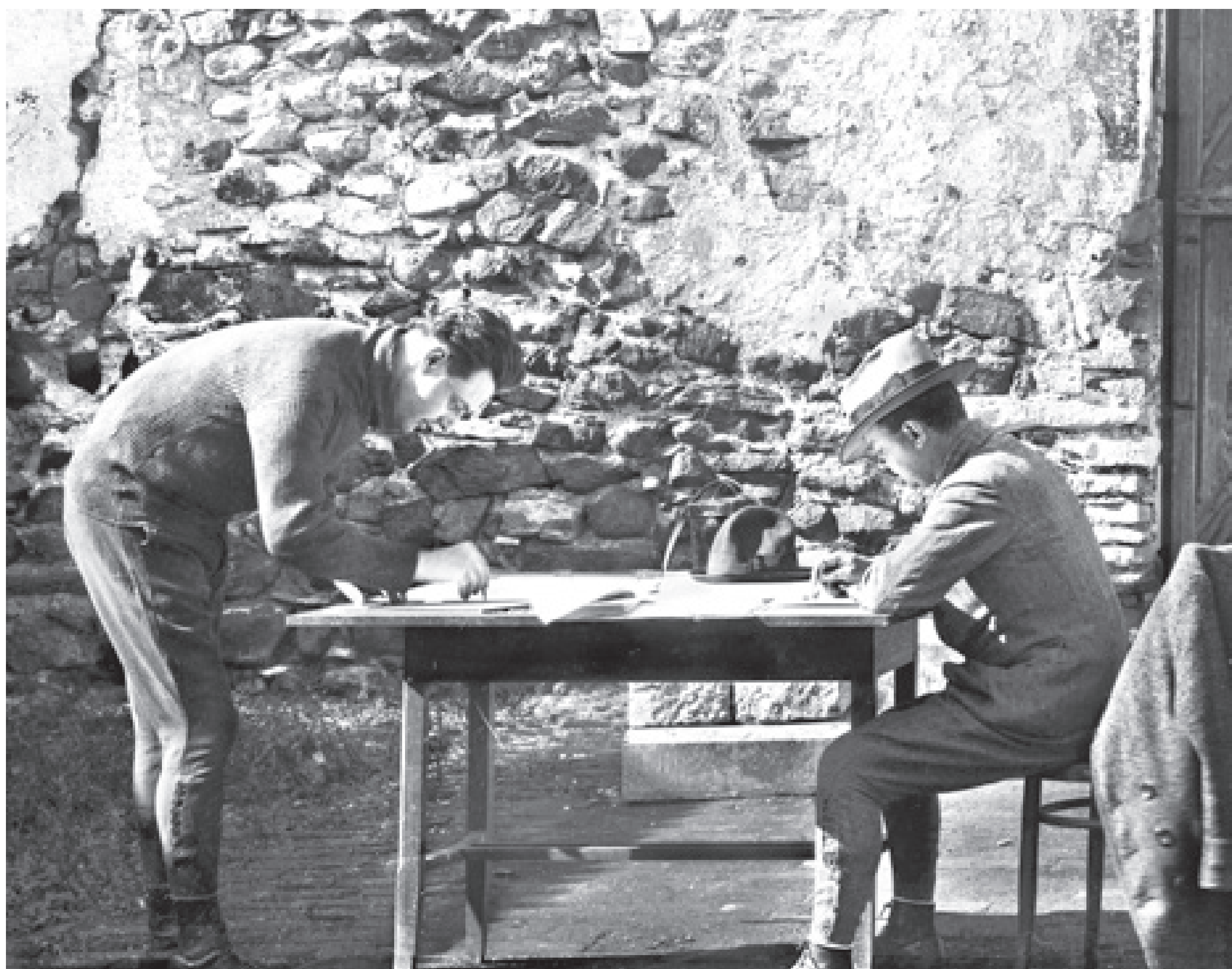
Сл. 20. Скела у Дечанима
(фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. Б 581)
Fig. 20. Scaffolding at Dečani
(photo: National Museum in Belgrade, cat. no. B 581)

I За проучавање и испитивање споменика:

1) фотографски апарат 18/24 са нормалним стативом;
2) фотографски апарат 13/18 ‘‘ ‘‘ ‘‘
3) ‘‘ ‘‘ 9/12 ‘‘ ‘‘ ‘‘
4) статив који се може извући до 4 m висине;
5) сочива дупла анастигмат;
6) целокупан фотографски лабораторијум;
7) фотографски материјал (плоче, хартије итд);
8) 2 рефлектора за осветљавање мрачних површина;
9) доглед;
10) увеличавајуће стакло;
11) апарат за увеличавање фотографија;
12) двокраке склапајуће лествице за висину од 4 m;
13) епидиаскоп

За снимање у унутрашњости цркава била је потребна и скела (сл. 20). Она се, по свему судећи, изналазила на лицу места; о таквој пракси сведочи рачун из 1940. године који је Бранимир Бугарчић поднео директору Музеја кнеза Павла, а који садржи ставке *скела* и *израда скеле*.[212]

[205] АНМ, бр. 102 од 7. априла 1908. године.
[206] *Ibid*.
[207] Петковић, *Извештај о раду у Одељењу за српску и византиску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 22 (1909) 188.
[208] АНМ, бр. 122. од 18. априла 1920. године.
[209] АНМ, бр. 123 од 18. априла 1920. године.
[210] АНМ, бр. 143 од 27. априла 1920. године.
[211] Документ се чува у Заоставштини Владимира Петковића у Народном музеју.
[212] АНМ МКП, бр. 1137 од 27. новембра 1940.



Сл. 21. Александар Дероко и Жарко Татић у Жичи (фото: Народни музеј у Београду, инв. бр. А 508)
Fig. 21. Aleksandar Deroko and Žarko Tatić in Žiča (photo: National Museum in Belgrade, cat. no. A 508)

Није, међутим, свим споменицима било могуће прићи копненим путем, па се стручна музејска екипа, натоварена пртљагом, превозила и чамцем. Нажалост, један прелазак преко реке Треске у Македонији био је кобан по Жарка Татића. Татић је тај немили догађај детаљно описао: „Маја 1925. на неколико дана пре но што ће Њ. В. Краљ са Њ. В. Краљицом туда проћи здраво и срећно, експедиција Нар. Музеја са г. Др. В. Петковићем на челу и у којој је учествовао писац ових редова, пошла је истим малим чамцем уз набујалу реку. [...] Али изишавши на средину реке, веслачи, један сељак и писац ових врста [...] испустише управљање чамцем из својих руку и чамац им се у трен ока нађе назад, пред слапом и оним стенама које вире из воде и преко којих вода препљускује. [...] Да им се чамац не би преврнуо преко стења и све скупа поклопио, бродоломници почеше искакати редом, први, мештанин Здравко, уз плач, други, сликар г. Страла хладно и ћутећи, трећи, писац ових редова смејући се (ни сам не знајући зашто!) и најзад г. Др. Петковић, љутећи се! У води још, писац ових редова видео је да је најгоре прошао: сломио чашицу у левом колену, разбио се о стену од чега су се последице јавиле тек неколико месеци доцније, а годину и по доцније легао је у постељу из које се ни до данас (1929) није придигао.“[213]

Неколико година касније Татић се оклизнуо на поледици и повредио кичму, што га је везало за постељу до конца. „Но ни ту није престао да ради. Између два напада болова успевао је да изради још и студије о споменицима које је последњих дана пред несрећу обишао.“[214]

Приступ споменицима понекад је био тежак, али ни рад у њима није био без тешкоћа. На пример, проблем је представљао приступ капели у жичкој кули, могућ само помоћу мердевина, а оне су за Александра Дерока биле прекратке (сл. 21): „Требало је снимити ону капелу горе у Жичи. Покојни Жарко Татић (а било је то тамоваљда 1925. године), наставио је био жицом неке криве мердевине, прислонио их и он, атлета какав је био, ухватио се горе и извукао ’на мишиће’. Ја за њим. Кад се после требало сићи, он опет ’на мишиће’ доле до мердевина, а ја никако да дохватим ногама те проклете кратке и климаве мердевине...“[215]

Иако поетичан, вероватно најверодостојнији опис оновременог рада на терену произашао је из пера Ђурђа Бошковића, који је о раду Габријела Мијеа оставио следећи запис: „... месецима, из дана у дан, без недеље, без празника, без одмора, под најтежим приликама за путовање, становање и исхрану, на сунцу или

[213] Ж. М. Татић, *Трагом велике прошлости. Светогорска писма и монографске студије старе српске архитектуре. Дело илустровано са 197 слика и цртежа у тексту, 2 табле ван текста и 27 заглавља и иницијала комбинованих од стране писца*, Београд 1929, 194, n. 1.

[214] А. Дероко, *Жарко Татић, архитекта и кустос Народног музеја у Београду*, Гласник СНД 12 (1934) 244–245.

[215] Idem, *Мало неких давних сећања*, in: *Сећања конзерватора*, ed. Р. Станић, Београд 1982, 12.



Сл. 22. Софи и Габријел Мије с Ђурђем Бошковићем у Брвенику 1935. године (фото: Археолошки институт у Београду, Легат Ђурђа Бошковића)
Fig. 22. Sophie and Gabriel Millet with Djurdje Bošković in Brvenik, 1935 (photo: Institute of Archaeology, Belgrade, Djurdje Bošković Legacy)

киши, по рушевинама зараслим у коров, или у хладним црквама у којима сече промаја, на дрхтавим скелама које каткада допиру до под саму куполу" (сл. 22).[216]

Нимало другачије није изгледао ни рад трудољубивих истраживача Народног музеја, пре свих Владимира Р. Петковића. Њиховим залагањем проучено је и снимљено више од три стотине локалитета на територији Србије, Косова и Метохије, Македоније, Црне Горе, Херцеговине, Далмације и Свете Горе. Предмет истраживања првенствено су били архитектура и живопис средњовековних цркава, али нису занемарени ни предмети примењене уметности сачувани у ризницама, пре свега фрушкогорских манастира, као ни рукописно наслеђе. Систематско истраживање на терену било је важна почетна тачка кабинетског научног рада, као и неопходна основа за рад на заштити и обнови архитектуре и живописа. Многобројним сту-

216 *Приступна беседа Г. Мијеа за доктора honoris causa Београдског универзитета са уводним белешкама проф. Ђ. Бошковића*, 477.

дијама проблемског или монографског карактера, као и серијом публикација објављених у оквиру едиције *Срӣски сӣоменици*, постављени су солидни темељи критичког и научног приступа проучавању средњовековног наслеђа код нас. На снимцима са стаклених плоча које се налазе у Народном музеју у Београду[217] сачувани су многи данас нечитљиви или уништени подаци, што ову колекцију чини незаобилазним инструментом у истраживању наше средњовековне уметности, баш онако како је пре више од једног столећа предвидео Владимир Петковић када је започињао рад на њеном формирању.[218]

[217] Иако у извештају из 1941. године (n. 197) стоји да је број фотографских плоча био већи од десет хиљада, део фонда је изгубљен током Другог светског рата и данас ова колекција снимака броји 7521 негатив на стакленим плочама у три формата.

[218] Cf. n. 69 supra.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Анастасијевић Д. Н., *Извешӣај о извршеном археолошком искоӣавању код Немањине Св. Боӣородице куршумлијске*, Годишњак СКА 30 (1922) 265–267 [Anastasijević D. N., *Izveštaj o izvršenom arheološkom iskopavanju kod Nemanjine Sv. Bogorodice kuršumlijske*, Godišnjak SKA 30 (1922) 265–267].

Бараћ Д., *Јубилеј ӣрава о библиоӣекарсӣву у Србији*, Гласник Народне библиотеке Србије 3/1 (2001) 7–16 [Barać D., *Jubilej prava o bibliotekarstvu u Srbiji*, Glasnik Narodne biblioteke Srbije, God. 3/1 (2001) 7–16].

Богдановић С., *Михаило Валӣровић и Драӣуӣин Милуӣиновић као исӣраживачи средњовековних сӣарина*, in: С. Богдановић, Љ. Мишковић-Прелевић, *Излози срӣског ученоӣ друшӣва. Исӣраживања срӣске средњовековне умеӣносӣи 1871–1884*, каталог изложбе, Београд 1978, 5–90 (Bogdanović S., *Mihailo Valtrović i Dragutin Milutinović kao istraživači srednjovekovnih starina*, in: S. Bogdanović, Lj. Mišković-Prelević, *Izlozi srpskog učenog društva. Istraživanja srpske srednjovekovne umetnosti 1871–1884*, katalog izložbe, Beograd 1978, 5–90).

Богосављевић-Петровић В., Гачић Д., *1883. Оснивање Срӣскоӣ археолошкоӣ друшӣва*, каталог изложбе, Београд 2009 (Bogosavljević-Petrović V., Gačić D., *1883. Osnivanje Srpskog arheološkog društva*, katalog izložbe, Beograd 2009).

Бошковић Ђ., *VII Извешӣаји о ӣроучавању сӣоменика*, Годишњак СКА 37 (1929) 211–218 [Bošković Dj., *VII Izveštaji o proučavanju spomenika*, Godišnjak SKA 37 (1929) 211–218].

Бошковић Ђ., *Грачаница*, Београд, s. a. (Bošković Dj., *Gračanica*, Beograd, s. a.).

Бошковић Ђ., *Рад на исӣиӣивању и обезбиђивању средњовековних сӣоменика*, Годишњак СКА 43 (1935) 257–261 [Bošković Dj., *Rad na ispitivanju i obezbedjivanju srednjovekovnih spomenika*, Godišnjak SKA 43 (1935) 257–261].

Бошковић Ђ., *Рад на ӣроучавању и конзервирању средњовековних сӣоменика*, Годишњак СКА 42 (1934) 290–315 [Bošković Dj., *Rad na proučavanju i konserviranju srednjovekovnih spomenika*, Godišnjak SKA 42 (1934) 290–315].

Бошковић Ђ., *Рад на ӣроучавању, конзервирању и ресӣаурисању средњовековних сӣоменика*, Годишњак СКА 41 (1933) 248–256 [Bošković Dj., *Rad na proučavanju, konserviranju i restaurisanju srednjovekovnih spomenika*, Godišnjak SKA 41 (1933) 248–256].

Бошковић Ђ., *Рад на ресӣаурисању, конзервирању и ӣроучавању средњевековних сӣоменика*, Годишњак СКА 39 (1931) 217–237 [Bošković Dj., *Rad na restaurisanju, konserviranju i proučavanju srednjevekovnih spomenika*, Godišnjak SKA 39 (1931) 217–237].

Бошковић Ђ., *Рад на ресӣорирању, конзервирању и ӣроучавању средњевековних сӣоменика*, Годишњак СКА 40 (1932) 255–261 [Bošković Dj., *Rad na restoriranju, konserviranju i proučavanju srednjevekovnih spomenika*, Godišnjak SKA 40 (1932) 255–261].

Валтровић М., *Извешӣај о раду у Народном музеју ӣодине 1895*, Годишњак СКА 9 (1886) 67–90 [Valtrović M., *Izveštaj o radu u Narodnom muzeju godine 1895*, Godišnjak SKA 9 (1886) 67–90].

Валтровић М., *Извешӣај о раду у Народном музеју ӣодине 1898*, Годишњак СКА 12 (1899) 167–179 [Valtrović M., *Izveštaj o radu u Narodnom muzeju godine 1898*, Godišnjak SKA 12 (1899) 167–179].

Валтровић М., *Народни музеј у ӣодини 1899*, Годишњак СКА 13 (1900) 232–237 [Valtrović M., *Narodni muzej u godini 1899*, Godišnjak SKA 13 (1900) 232–237].

Валтровић М., *Срӣској краљевској академији*, Годишњак СКА 10 (1898) 167–195 [Valtrović M., *Srpskoj kraljevskoj akademiji*, Godišnjak SKA 10 (1898) 191–193].

Валӣровић и Милуӣиновић: докуменӣи I. Теренска ӣрађа 1871–1884, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006 (*Valtrović i Milutinović: dokumenti I. Terenska građa 1871–1884*, ed. T. Damljanović, Beograd 2006).

Валӣровић и Милуӣиновић: докуменӣи II. Теренска ӣрађа 1872–1907, ed. Т. Дамљановић, Београд 2007 (*Valtrović i Milutinović: dokumenti II. Terenska građa 1872–1907*, ed. T. Damljanović, Beograd 2007).

Валтровић М., *Белешке о манасӣиру Љубосӣињи*, Старинар 1 (1907), бр. 2, 24–30 [Valtrović M., *Beleške o manastiru Ljubostinji*, Starinar 1 (1907), br. 2, 24–30].

Валтровић М., *Извешӣај о раду у Народном музеју ӣодине 1897*, Годишњак СКА 11 (1898) 113–129 [M. Valtrović, *Izveštaj o radu u Narodnom muzeju godine 1897*, Godišnjak SKA 11 (1898) 113–129].

Валтровић М., *Извешӣај о раду у Народном музеју ӣодине 1905*, Годишњак СКА 19 (1906) 235–241 [Valtrović M., *Izveštaj o radu u Narodnom muzeju godine 1905*, Godišnjak SKA 19 (1906) 235–241].

Валтровић М., Милићевић М. Ђ., *Пројекаӣ закона о сӣаринама у Краљевини Србији*, Годишњак СКА 3 (1890) 44–55 [Valtrović M., Milićević M. Dj., *Projekat zakona o starinama u Kraljevini Srbiji*, Godišnjak SKA 3 (1890) 44–55].

Валтровић М., *Народни музеј*, Годишњак СКА 15 (1901) 241–251 [Valtrović M., *Narodni muzej*, Godišnjak SKA 15 (1901) 241–257].

Валтровић М., *Народни музеј*, Годишњак СКА 18 (1905) 221–235 [Valtrović M., *Narodni muzej*, Godišnjak SKA 18 (1905) 221–235].

Валтровић М., *О фоӣоӣрафији*, Нова Искра 6 (1901) 166–169 [Valtrović M., *O fotografiji*, Nova Iskra 6 (1901) 166–169].

Валтровић М., *Римска ӣробница у селу Бресӣовику. Са две ӣабле*, Старинар 1 (1907) 128–140 [Valtrović M., *Rimska grobnica u selu Brestoviku. Sa dve table*, Starinar 1 (1907) 128–140].

Валтровић М., *Срӣске црквене сӣарине на Будимӣешӣанској земаљској изложби*, Старинар 2 (1885) 101–121 [Valtrović M., *Srpske crkvene starine na Budimpeštanskoj zemaljskoj izložbi*, Starinar 2 (1885) 101–121].

Васић М., *Неколико ӣреисӣоријски наласци из Винче. Са 41 сликом*, Старинар 1 (1907) 89–127 [Vasić M, *Nekoliko preistorijski nalasci iz Vinče. Sa 41 slikom*, Starinar 1 (1907) 89–127].

Васић М., *Народни музеј*, Годишњак СКА 20 (1907) 201–212 [Vasić M., *Narodni muzej*, Godišnjak SKA 20 (1907) 202].

Васић М., *Праисӣоријска воӣивна ӣривна и уӣицаји микенске кулӣуре у Србији. С једном ӣаблом и 9 слика*, Старинар 1 (1907) 1–34 [Vasić M., *Praistorijska votivna grivna i uticaji mikenske kulture u Srbiji. S jednom tablom i 9 slika*, Starinar 1 (1907) 1–34].

Васић М., *Римске оӣеке из Риӣоӣека. С једном сликом*, Старинар 1 (1907) 36–38 [Vasić M., *Rimske opeke iz Ritopeka. S jednom slikom*, Starinar 1 (1907) 36–38].

Васић М., *Сӣаросрӣска налазишӣа у Србији. С две ӣабле и 31 сликом*, Старинар 1 (1907) 39–88 [Vasić M., *Starosrpska nalazišta u Srbiji. S dve table i 31 slikom*, Starinar 1 (1907) 39–88].

Величковић М., *Народни музеј за време Михаила Валӣровића 1881–1906*, ЗНМ 8 (1975) 611–47 [Veličković M., *Narodni muzej za vreme Mihaila Valtrovića 1881–1906*, ZNM 8 (1975) 611–47].

Војводић Д., *На ӣраӣу изӣубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 71–86 [Vojvodić D., *Na tragu izgubljenih fresaka Žiče (I)*, Zograf 34 (2010) 71–86].

Вујновић А., *Музејска делатност Михаила Валтровића*, in: *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2008, 91–107 [Vujnović A., *Muzejska delatnost Mihaila Valtrovića*, in: *Valtrović i Milutinović: tumačenja*, ed. T. Damljanović, Beograd 2008, 91–107).

Вујновић А., *Предисторија Историјског музеја Србије. Историјска музејска делатносту у Србији од 1840. до 1963*, in: *50 година Историјског музеја Србије: 1963–2013*, ed. С. Бојковић, Београд 2013, 7–48 (Vujnović A., *Predistorija Istorijskog muzeja Srbije. Istorijska muzejska delatnostu u Srbiji od 1840. do 1963*, in: *50 godina Istorijskog muzeja Srbije: 1963–2013*, ed. S. Bojković, Beograd 2013, 7–48).

Габријел Мије и српски средњовековни споменици. Приступна беседа Г. Мијеа за доктора honoris causa Београдског универзитета са уводним белешкама проф. Ђ. Бошковића, Српски књижевни гласник 46/6 (Београд, 16. новембар 1935) 475–477 [*Gabrijel Mije i srpski srednjovekovni spomenici. Pristupna beseda G. Mijea za doktora honoris causa Beogradskog univerziteta sa uvodnim beleškama prof. Dj. Boškovića*, Srpski književni glasnik 46/6 (Beograd, 16. novembar 1935) 475–477].

Гарашанин М., *Српско археолошко друштво од 1883. до 1983*, in: *Споменица Српског археолошког друштва*, ed. Н. Тасић, Београд 1983, 9–16 (Garašanin M., *Srpsko arheološko društvo od 1883. do 1983*, in: *Spomenica Srpskog arheološkog društva*, ed. N. Tasić, Beograd 1983, 9–16).

Глигоријевић-Максимовић М., *Габриел Мије – историчар византијске уметности*, Свеске ДИУС 19 (1988) 6–14 [Gligorijević-Maksimović M., *Gabriel Mije – istoričar vizantijske umetnosti*, Sveske DIUS 19 (1988) 6–14].

Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, Михаило Валтровић отворио други излог снимака архитектонских, скулптуралних и живописних. 14. априла 1874, Гласник СУД 41 (1874) 339–352 [*Govor kojim je izaslanik Srpskog učenog društva za snimanje umetničkih starina po Srbiji, Mihailo Valtrović otvorio drugi izlog snimaka arhitektonskih, skulpturalnih i živopisnih. 14. aprila 1874*, Glasnik SUD 41 (1875) 339–352].

Грбић М., *М. Валтровић, први српски археолог и музеолог*, ЛМС 355 (1941) 97–102 [Grbić M., *M. Valtrović, prvi srpski arheolog i muzeolog*, LMS 355 (1941) 97–102].

Грбић М., *Српска Акропола*, Београдске општинске новине, бр. 4, год. 51 (април 1933) 284–286 [Grbić M., *Srpska Akropola*, Beogradske opštinske novine, br. 4, god. 51 (april 1933) 284–286].

Грозданов Ц., *У славу Габријела Мијеа*, Ниш и Византија 4 (2006) 17–27 [Grozdanov C., *U slavu Gabrijela Mijea*, Niš i Vizantija 4 (2006) 17–27].

Дамјановић В. Р., *Конзерваторски радови на Ступовима у Расу*, Музеји 1 (1948) 106–111 [Damjanović V. R., *Konzervatorski radovi na Stupovima u Rasu*, Muzeji 1 (1948) 106–111].

Дебељковић Б., *Прва изложба фотоаматера у Београду 1901*, Београд 2001, електронско издање: http://www.rastko.rs/fotografija/100godina/100-godina_c.html, приступљено 20. 6. 2014. (Debeljković B., *Prva izložba fotoamatera u Beogradu 1901* (Beograd 2001), elektronsko izdanje: http://www.rastko.rs/fotografija/100godina/100-godina_c.html, pristupljeno 20. 6. 2014).

Дебељковић Б., *Стара српска фотографија*, Београд 2005 (Debeljković B., *Stara srpska fotografija*, Beograd 2005).

Дероко А., *Жарко Татић, архитекта и кустос Народног музеја у Београду*, Гласник СНД 12 (1934) 244–245 [Deroko A., *Žarko Tatić, arhitekta i kustos Narodnog muzeja u Beogradu*, Glasnik SND 12 (1934) 244–245].

Дероко А., *Мало неких давних сећања*, in: *Сећања конзерватора*, ed. Р. Станић, Београд 1982 (Deroko A., *Malo nekih davnih sećanja*, in: *Sećanja konzervatora*, ed. R. Stanić, Beograd 1982).

Дероко А., *Публикације Народног музеја у Београду о нашој средњовековној уметности*, ЈИЧ 1/1–4 (1935) 142–146 [Deroko A., *Publikacije Narodnog muzeja u Beogradu o našoj srednjovekovnoj umetnosti*, JIČ 1/1–4 (1935) 142–146].

Драшковић Д., *Фотографије и разгледнице у Народном музеју у Краљеву*, Наша прошлост 6 (2005) 33–71 [Drašković D., *Fotografije i razglednice u Narodnom muzeju u Kraljevu*, Naša prošlost 6 (2005) 33–71].

Ђорђевић Б., Радић В., Цвјетићанин Т., *Археолошка делатност Народног музеја*, ЗНМ 18/1 (2005) 11–28 [Djordjević B., Radić V., Cvjetićanin T., *Arheološka delatnost Narodnog muzeja*, ZNM 18/1 (2005) 11–28].

Ђорђевић И. М., *Владимир Р. Петковић, уредник Старинара од 1931–1956*, Старинар 25 (1984) 41–46 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 528–535) [Djordjević I. M., *Vladimir R. Petković, urednik Starinara od 1931–1956*, Starinar 25 (1984) 41–46 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 528–535)].

Ђорђевић И. М., *Петковић Р. Владимир*, ЕСИ, 568 (Djordjević I. M., *Petković R. Vladimir*, ESI, 568).

Заједнички скуп Академије философских наука и уметности, 12. јануар 1920, Годишњак СКА 28 (1921) 52 [*Zajednički skup Akademije filosofskih nauka i umetnosti, 12. januar 1920*, Godišnjak SKA 28 (1921) 52].

Зборник Закона и уредаба у Књажевству Србији изданих, 36, од 18. августа до 26. јуна 1881, Београд 1881 (*Zbornik Zakona i uredaba u Knjaževstvu Srbiji izdanih, 36, od 18. avgusta do 26. juna 1881*, Beograd 1881).

Кашанин М., *Бела црква Каранска*, Старинар 4 (1926–1927) 115–219 [Kašanin M., *Bela crkva Karanska*, Starinar 4 (1926–1927) 115–219].

Кашанин М., *Град Маглич*, Уметнички преглед 4/1 (1941) 8–14 [Kašanin M., *Grad Maglič*, Umetnički pregled 4/1 (1941) 8–14].

Кашанин М., *Градови и дворци у средњовековној Србији*, ed Б. Иванић, Београд 2014 (Kašanin M., *Gradovi i dvorci u srednjovekovnoj Srbiji*, ed. B. Ivanić, Beograd 2014).

Кашанин М., *Извештај М. Кашанина*, Годишњак СКА 34 (1926) 348–352 [Kašanin M., *Izveštaj M. Kašanina*, Godišnjak SKA 34 (1926) 348–352].

Кашанин М., *Музеј Кнеза Павла*, ЈИЧ 1–4 (1936) 421– 430 [Kašanin M., *Muzej Kneza Pavla*, JIČ 1–4 (1936) 421–430].

Коларић М., *Народни музеј у Београду 1844–1944, кратак историјат*, Београд 1991 (Kolarić M., *Narodni muzej u Beogradu 1844–1944, kratak istorijat*, Beograd 1991).

М(андић) С., *Фреске скинуте са зидова неких порушених цркава*, Саопштења 1 (1956) 169–171 [M(andić) S., *Freske skinute sa zidova nekih porušenih crkava*, Saopštenja 1 (1956) 169–171].

Мано Зиси Ђ., *V Средњовековно и историјско одељење. Б. Рад изван Музеја*, Годишњак СКА 39 (1931) 199–214 [Mano Zisi Dj., *V Srednjovekovno i istorijsko odeljenje. B. Rad izvan Muzeja*, Godišnjak SKA 39 (1931) 199–214].

Мано-Зиси Ђ., *Дечани*, Београд 1934 (Mano-Zisi Dj., *Dečani*, Beograd 1934).

Мано-Зиси Ђ., *Извештај о стању и раду на уређењу средњовековне и народне историјске збирке Народног музеја у год. 1928*, Годишњак СКА 37 (1929) 234–238 [Mano-Zisi Dj., *Izveštaj o stanju i radu na uredjenju srednjovekovne i narodne istorijske zbirke Narodnog muzeja u god. 1928*, Godišnjak SKA 37 (1929) 234–238].

Мано-Зиси Ђ., *Један запис капитела из Дечана – испод фрескослике Зачећа Каина*, Старинар 3/5 (1930) 185–193 [Mano-Zisi Dj., *Jedan zapis kapitela iz Dečana – ispod freskoslike Začeća Kaina*, Starinar 3/5 (1930) 185–193].

Мано-Зиси Ђ., *Средњевековно и хисторијско одељење*, Годишњак СКА 43 (1935) 249–253 [Mano-Zisi Dj., Srednjevekovno i historijsko odeljenje, Godišnjak SKA 43 (1935) 249–253].

Мано-Зиси Ђ., *Средњовековна и историјска збирка*, Годишњак СКА 38 (1930), 247–248 (Mano-Zisi Dj., *Srednjovekovna i istorijska zbirka*, Godišnjak SKA 38 (1930) 247–248).

Мано-Зиси Ђ., *Средњовековно и Хисторијско одељење*, Годишњак СКА 40 (1932) 238–247 [Mano-Zisi Dj., *Srednjovekovno i Historijsko odeljenje*, Godišnjak SKA 40 (1932) 238–247].

Мано-Зиси Ђ., *Средњовековно и хисторијско одељење*, Годишњак СКА 42 (1934) 274–284 [Mano-Zisi Dj., *Srednjovekovno i historijsko odeljenje*, Godišnjak SKA 42 (1934) 274–278].

Медаковић Д., *Љубомир Стојановић и српска историја уметности*, ЗЛУМС 25 (1989) 135–146 [Medaković D., *Ljubomir Stojanović i srpska istorija umetnosti*, ZLUMS 25 (1989) 135–146].

Миленковић С., Кручичан А., *Историјат библиотеке Народног музеја у Београду*, Београд 2012 (Milenković S., Kručičan A., *Istorijat biblioteke Narodnog muzeja u Beogradu*, Beograd 2012).

Милинковић М., *Ка историјату наставе археологије на Филозофском факултету у Београду – поводом 150-те годишњице Филозофског факултета*, Гласник САД 5 (1989) 124–138 [Milinković M., *Ka istorijatu nastave arheologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu – povodom 150-te godišnjice Filozofskog fakulteta*, Glasnik SAD 5 (1989) 124–138].

Милинковић М., *Михаило Валтровић и оснивање катедре за археологију*, Зборник Филозофског факултета у Београду: Научни скуп поводом стопедесетогодишњице Филозофског факултета, ed. М. Поповић, Београд 1990, 189–197 (Milinković M., *Mihailo Valtrović i osnivanje katedre za arheologiju*, Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu: Naučni skup povodom stopedesetogodišnjice Filozofskog fakulteta, ed. M. Popović, Beograd 1990, 189–197).

Милинковић М., *Михаило Валтровић, први уредник Старинара*, Старинар 34 (1984) 13–19 [Milinković M., *Mihailo Valtrović, prvi urednik Starinara*, Starinar 34 (1984) 13–19].

Мирковић Л., *VII Извештаји о проучавању споменика*, Годишњак СКА 37 (1929) 209–211 [Mirković L., *VII Izveštaji o proučavanju spomenika*, Godišnjak SKA 37 (1929) 209–211].

Мирковић Л., *Извештај о експедицији Народног Музеја у Марков Манастир код Скопља*, Годишњак СКА 32 (1924) 313–315 [Mirković L., *Izveštaj o ekspediciji Narodnog Muzeja u Markov Manastir kod Skoplja*, Godišnjak SKA 32 (1924) 313–315].

Мирковић Л., *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931 (Mirković L., *Starine fruškogorskih manastira*, Beograd 1931).

Мирковић Л., Татић Ж., *Марков Манастир*, Нови Сад 1925 (Mirković L., Tatić Ž., *Markov Manastir*, Novi Sad 1925).

Мирковић Л., *Црквени уметнички вез*, Београд 1940 (Mirković L., *Crkveni umetnički vez*, Beograd 1940).

Мишковић-Прелевић Љ., *Валтровићеви нацрти за крунидбене инсигније Петра I Карађорђевића*, ЗМПУ 24–25 (1980–1981) 119–125 [Mišković-Prelević Lj., *Valtrovićevi nacrti za krunidbene insignije Petra I Karadjordjevića*, Zbornik MPU 24–25 (1980–1981) 119–125].

Мишковић-Прелевић, Љ., *Рад Драгутина Милутоновића и Михаила Валтровића на снимању споменика у Србији*, in: Богдановић С., Мишковић-Прелевић Љ., *Излози Српског ученог друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884*, каталог изложбе, Београд 1978, 93–101 (Mišković-Prelević, Lj., *Rad Dragutina Milutonovića i Mihaila Valtrovića na snimanju spomenika u Srbiji*, in: Bogdanović S., Mišković-Prelević, Lj., *Izlozi Srpskog učenog društva. Istraživanja srpske srednjovekovne umetnosti 1871–1884*, katalog izložbe, Beograd 1978, 1978, 93–101).

Музеј кнеза Павла, ed. Т. Цвјетићанин, Београд 2009 (*Muzej kneza Pavla*, ed. T. Cvjetićanin, Beograd 2009).

Никић Љ., Жујовић Г., Радојчић-Костић Г., *Грађа за биографски речник чланова Друштва српске словесности, Српског ученог друштва и Српске краљевске академије 1841–1947*, Београд 2008 [Nikić Lj., Žujović G., Radojčić-Kostić G., *Gradja za biografski rečnik članova Društva srpske slovesnosti, Srpskog učenog društva i Srpske kraljevske akademije 1841–1947*, Beograd 2008].

Новаковић С., *Српски историјско-етнографски музеј, предлог и нацрт*, Гласник СУД 34 (1872) 336–356 [Novaković S., *Srpski istorijsko-etnografski muzej, predlog i nacrt*, Glasnik SUD 34 (1872) 336–356].

Опис ствари из заоставштине Вука Стефановића Караџића, Београд 1900. године (*Opis stvari iz zaostavštine Vuka Stefanovića Karadžića*, Beograd 1900. godine).

Петковић В. Р, *Манастир Студеница*, Београд 1924 (Petković V. R., *Manastir Studenica*, Beograd 1924).

Петковић В. Р., Бошковић Ђ., *Манастир Дечани* I–II, Београд 1941 (Petković V. R., Bošković Dj., *Manastir Dečani* I–II, Beograd 1941).

Петковић В. Р., *Жича I–II*, Старинар 1 (1907) 141–187 [Petković V. R., *Žiča I–II*, Starinar 1 (1907) 141–187].

Петковић В. Р., *Заручни прстен краља Радослава. С 1 сликом*, Старинар 1 (1907) 30–33 [Petković V. R., *Zaručni prsten kralja Radoslava. S 1 slikom*, Starinar 1 (1907) 30–33].

Петковић В. Р., *Извештај о раду у Одељењу за српску и византијску уметност у Народноме Музеју у год. 1907*, Годишњак СКА 21 (1908) 325–332 [Petković V. R., *Izveštaj o radu u Odeljenju za srpsku i vizantijsku umetnost u Narodnome Muzeju u god. 1907*, Godišnjak SKA 21 (1908) 325–332].

Петковић В. Р., *Извештај о раду у Одељењу за српску и византијску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 22 (1909) 179–191 [Petković V. R., *Izveštaj o radu u Odeljenju za srpsku i vizantijsku umetnost u Narodnome Muzeju*, Godišnjak SKA 22 (1909) 179–191].

Петковић В. Р., *Извештај о раду у Одељењу за српску и византијску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 23 (1910) 195–207 [Petković V. R., *Izveštaj o radu u Odeljenju za srpsku i vizantijsku umetnost u Narodnome Muzeju*, Godišnjak SKA 23 (1910) 195–207].

Петковић В. Р., *Извештај о раду у Одељењу за српску и византијску уметност у Нар. Музеју*, Годишњак СКА 25 (1912) 293–301 [Petković V. R., *Izveštaj o radu u Odeljenju za srpsku i vizantijsku umetnost u Nar. Muzeju*, Godišnjak SKA 25 (1912) 293–301].

Петковић В. Р., *Извештај о раду у одељењу Народног Музеја за српске и византијске старине у години 1906*, Годишњак СКА 20 (1907) 213–221 [Petković V. R., *Izveštaj o radu u odeljenju Narodnog Muzeja za srpske i vizantijske starine u godini 1906*, Godišnjak SKA 20 (1907) 213–221].

Петковић В. Р., *Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год.*, Годишњак СКА 30 (1922) 238–252 [Petković V. R., *Izveštaj o stanju i radu Narodnog muzeja u 1921. god*, Godišnjak SKA 30 (1922) 238–252].

Петковић В. Р., *Иконографија манастирских цркава у Србији*, Нова Искра 10 (1906) 301–305; 11–12 (1906) 341–346 [Petković V. R., *Ikonografija manastirskih crkava u Srbiji*, Nova Iskra 10 (1906) 301–305; 11–12 (1906) 341–346].

Петковић В. Р., *Историјско-уметнички (Народни) Музеј у 1927. год.*, Годишњак СКА 37 (1929) 187–195 [Petković V. R., *Istorijsko-umetnički (Narodni) Muzej u 1927. god.*, Godišnjak SKA 37 (1929) 187–195].

Петковић В. Р., *Историјско-уметнички Музеј у 1928. год.*, Годишњак СКА 37 (1929) 218–225 [Petković V. R., *Istorijsko-umetnički Muzej u 1928. god.*, Godišnjak SKA 37 (1929) 218–225].

Петковић В. Р., *Историјско-уметнички музеј у 1931. години*, Годишњак СКА 40 (1932) 221–228 [Petković V. R., *Istorijsko-umetnički muzej u 1931. godini*, Godišnjak SKA 40 (1932) 221–228].

Петковић В. Р., *Манастир Раваница*, Београд 1922 (Petković V. R., *Manastir Ravanica*, Beograd 1922).

Петковић В. Р., *Народни музеј у 1914., 1915.,1916., 1917., 1918. и 1919. год.*, Годишњак СКА 28 (1921) 205–208 [Petković V. R., *Narodni muzej u 1914., 1915.,1916., 1917., 1918. i 1919. god.*, Godišnjak SKA 28 (1921) 205–208].

Петковић В. Р., *Народни музеј у 1920. год.*, Годишњак СКА 29 (1921) 141–160 [Petković V. R., *Narodni muzej u 1920. god.*, Godišnjak SKA 29 (1921) 141–160].

Петковић В. Р., *Народни музеј у 1922. години*, Годишњак СКА 31 (1923) 130–133 [Petković V. R., *Narodni muzej u 1922. godini*, Godišnjak SKA 31 (1923) 130–133].

Петковић В. Р., *Народни музеј у 1923. години*, Годишњак СКА 32 (1924) 284–298 [Petković V. R., *Narodni muzej u 1923.godini*, Godišnjak SKA 32 (1924) 284–298].

Петковић В. Р., *Народни музеј у 1926. години*, Годишњак СКА 35 (1927) 294–300 [Petković V. R., *Narodni muzej u 1926. godini*, Godišnjak SKA 35 (1927) 294–300].

Петковић В. Р., *Народни музеј, Историјско уметнички музеј у 1925. год*, Годишњак СКА 34 (1926) 310–315 [Petković V. R., *Narodni muzej, Istorijsko umetnički muzej u 1925. god*, Godišnjak SKA 34 (1926) 310–315].

Петковић В. Р., *Народни музеј, Хисторијско-уметнички музеј у 1924. години*, Годишњак СКА 33 (1925) 178–191 [Petković V. R., *Narodni muzej, Historijsko-umetnički muzej u 1924. godini*, Godišnjak SKA 33 (1925) 178–191].

Петковић В. Р., *Одељење за српску и византијску уметност у Народноме Музеју*, Годишњак СКА 24 (1911) 293–301 [Petković V. R., *Odeljenje za srpsku i vizantijsku umetnost u Narodnome Muzeju*, Godišnjak SKA 24 (1911) 293–301].

Петковић В. Р., *Српски споменици XVI–XVIII века*, Старинар, н.р. година VI (1914) 165–203 [Petković V. R., *Srpski spomenici XVI–XVIII veka*, Starinar, n.r. godina VI (1914) 165–203].

Петковић В. Р., *Старине: записи, натписи, листине*, Београд 1923 (Petković V. R., *Starine: zapisi, natpisi, listine*, Beograd 1923).

Петковић В. Р., Татић Ж., *Манастир Каленић*, Вршац 1926 (Petković V. R., Tatić Ž., *Manastir Kalenić*, Vršac 1926).

Петковић В. Р., *Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу*, Старинар 3 (1908) 121–143 [Petković V. R., *Freske iz unutrašnjeg narteksa u Kaleniću*, Starinar 3 (1908) 121–143].

Петковић В. Р., *Хисторијско-уметнички музеј у 1932. години*, Годишњак СКА 41 (1933) 208–217 [Petković V. R., *Historijsko-umetnički muzej u 1932. godini*, Godišnjak SKA 41 (1933) 208–217].

Петковић В. Р., *Хисторијско-уметнички музеј у 1933. години*, Годишњак СКА 42 (1934) 250–253 [Petković V. R., *Historijsko-umetnički muzej u 1933. godini*, Godišnjak SKA 42 (1934) 250–253].

Петковић В. Р., *Хисторијско-уметнички музеј у 1934. години*, Годишњак СКА 43 (1934) 241–243 [Petković V. R., *Historijsko-umetnički muzej u 1934. godini*, Godišnjak SKA 43 (1934) 241–243].

Петковић В., *Историјско уметнички музеј у 1930. години*, Годишњак СКА 39 (1931) 188–193 [Petković V., *Istorijsko umetnički muzej u 1930. godini*, Godišnjak SKA 39 (1931) 188–193].

Петковић С., *Средњовековна уметност и археологија у Старинару (1884–1984)*, Старинар 35 (1984) 140 [Petković S., *Srednjovekovna umetnost i arheologija u Starinaru (1884–1984)*, Starinar 35 (1984) 140].

Петровић П., *Легат Михаила Пупина у Народном музеју у Београду*, in: Пупин: од физичке ка духовној реалности, ed. А. Нинковић-Ташић, Београд 2016, 134–139 (Petrović P., *Legat Mihaila Pupina u Narodnom muzeju u Beogradu*, in: *Pupin: od fizičke ka duhovnoj realnosti*, ed. A. Ninković-Tašić, Beograd 2016, 134–139).

Поповић Б., *Стварање збирке копија фресака и српско научно мнење XX века*, ЗНМ 18/2 (2007) 511–520 [Popović B., *Stvaranje zbirke kopija fresaka i srpsko naučno mnenje XX veka*, ZNM 18/2 (2007) 511–520].

Поповић В., Јевремовић Н., *Народни музеј у Београду: 1844–1994*, каталог изложбе, Београд 1994 (Popović V., Jevremović N., *Narodni muzej u Beogradu: 1844–1994*, katalog izložbe, Beograd 1994).

Поповић П. Ј., Петковић В. Р., *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, Београд, 1933 (Popović P. J., Petković V. R., *Staro Nagoričino, Psača, Kalenić*, Beograd, 1933).

Поповић, Д., *Владимир Р. Петковић*, Старинар 5–6 (1956) (комплетна библиографија), XV–XXIV [Popović, D., *Vladimir R. Petković*, Starinar, 5–6 (1956) (kompletna bibliografija), XV–XXIV].

Прерадовић Д., *Каталогизација колекције снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду: историјат и проблематика*, ЗНМ 22/2 (2016) 81–98 [Preradović D., *Katalogizacija kolekcije snimaka srednjovekovnih spomenika Narodnog muzeja u Beogradu:istorijat i problematika,* ZNM 22/2 (2016) 81–98].

Прерадовић Д., *Прво путовање Габријела Мијеа по Србији и његови резултати*, in: *Срби о Французима – Французи о Србима*, ed. Ј. Новаковић, Београд 2015, 187–205 (Preradović D., *Prvo putovanje Gabrijela Mijea po Srbiji i njegovi rezultati*, in: *Srbi o Francuzima – Francuzi o Srbima*, ed. J. Novaković, Beograd 2015, 187–205).

Прерадовић-Петровић Д., *Копија у музеју: на примеру Галерије фесака*, ЗНМ 17/2 (Београд 2004) 558–559 [Preradović-Petrović D., *Kopija u muzeju: na primeru Galerije fesaka*, ZNM 17/2 (Beograd 2004) 558–559].

Радић Р., *Настава византологије на Београдском универзитету*, in: *Криза и перспектива знања и науке*, ed. Б. Димитријевић, Ниш 2012, 289–299 (Radić R., *Nastava vizantologije na Beogradskom univerzitetu*, in: *Kriza i perspektiva znanja i nauke*, ed. B. Dimitrijević, Niš 2012, 289–299).

Радић Р., *Сто година Катедре и Семинара за византологију*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 56–1 (2008) 177–187 [Radić R., *Sto godina Katedre i Seminara za vizantologiju*, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik 56–1 (2008) 177–187].

Састанак Одбора за израду плана снимања и издавање споменика старе српске архитектуре и живописа у Београду, 11. марта 1913, Годишњак СКА 27 (1914) 84 [*Sastanak Odbora za izradu plana snimanja i izdavanje spomenika stare srpske arhitekture i živopisa u Beogradu*, 11. marta 1913, Godišnjak SKA 27 (1914) 84].

Софронијевић М., *Даривали су своме отечеству*, Београд 1995, електронско издање: http://www.rastko.rs/istorija/zaduzbinari/msofronijevic1995/16_c.html (приступљено 21. 6. 2014) [Sofronijević M., *Darivali su svome otečestvu*, Beograd 1995. elektronsko izdanje: http://www.rastko.rs/istorija/zaduzbinari/msofronijevic1995/16_c.html (pristupljeno 21. 06. 2014)].

Списак слика изложених у Галерији Народног музеја, Београд 1901 (*Spisak slika izloženih u Galeriji Narodnog muzeja*, Beograd 1901).

Срејовић Д., *Археологија на Великој школи Универзитета у Београду*, in: *Споменица српског археолошког друштва 1883–1983*, ed. Н. Тасић, Београд 1983, 17–25 (Srejović D., *Arheologija na Velikoj školi Univerziteta u Beogradu*, in: *Spomenica srpskog arheološkog društva 1883–1983*, ed. N. Tasić, Beograd 1983, 17–25).

Станишић Г., *Милан Кашанин као директор Народног музеја*, in: *Музеј кнеза Павла*, 216–246 (Stanišić G., *Milan Kašanin kao direktor Narodnog muzeja*, in: *Muzej kneza Pavla*, 216–246).

Станојевић С., Мирковић Л., Бошковић Ђ., *Манастир Манасија*, Београд 1928 (Stanojević S., Mirković L., Bošković Dj., *Manastir Manasija*, Beograd 1928).

Стевовић И., *Габријел Мије, уметност и комуникација: пловидбом против раздаљине*, Летопис Матице српске, год. 182, књ. 477, св. 4 (април 2006), 628–642 [Stevović I., *Gabrijel Mije, umetnost i komunikacija: plovidbom protiv razdaljine*, Letopis Matice srpske, god. 182, knj. 477, sv. 4 (april 2006) 628–642].

Стојановић Љ., *Извештај о фотографском снимању старог српског живописа и архитектуре извршеног маја–јуна 1914. год.*, Годишњак СКА 28 (1921) 153–169 [Stojanović Lj., *Izveštaj o fotografskom snimanju starog srpskog živopisa i arhitekture izvršenog maja–juna 1914. god.*, Godišnjak SKA 28 (1921) 153–169].

Страла С., *Галерија слика*, Годишњак СКА 37 (1929) 205–207 [Strala S., *Galerija slika*, Godišnjak SKA 37 (1929) 205–207].

Страла С., *Орнаменти на средњовековном зидном сликарству у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд 2006 (Strala S., *Ornamenti na srednjovekovnom zidnom slikarstvu u Srbiji, Crnoj Gori i Makedoniji*, Beograd 2006).

Суботић И., *Милан Кашанин, европска уметност и часопис „Уметнички преглед“*, ЗНМ 16/2 (1997) 99–118 (Subotić I., *Milan Kašanin, evropska umetnost i časopis „Umetnički pregled“*, ZNM 16/2 (1997) 99–118).

Суботић И., *Од музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла. Аристократизам, профил високих вредности, политичка воља*, in: *Музеј кнеза Павла*, ed. Т. Цвјетићанин, Београд 2009, 6–57 (Subotić I., *Od muzeja savremene umetnosti do Muzeja kneza Pavla. Aristokratizam, profil visokih vrednosti, politička volja*, in: *Muzej kneza Pavla*, ed. T. Cvjetićanin, Beograd 2009, 6–57).

Татић Ж. М., *Извештај о екскурзији у Марков Манастир*, Годишњак СКА 33 (1925) 214–216 [Tatić Ž. M., *Izveštaj o ekskurziji u Markov Manastir*, Godišnjak SKA 33 (1925) 214–216].

Татић Ж. М., *Трагом велике прошлости. Светогорска писма и монографске студије старе српске архитектуре: Дело илустровано са 197 слика и цртежа у тексту 2 табле ван текста и 27 заглавља и иницијала комбинованих од стране писца*, Београд 1929 (Tatić Ž. M., *Tragom velike prošlosti. Svetogorska pisma i monografske studije stare srpske arhitekture: Delo ilustrovano sa 197 slika i crteža u tekstu 2 table van teksta i 27 zaglavlja i inicijala kombinovanih od strane pisca*, Beograd 1929).

Татић Ж., *Историјска збирка*, Годишњак СКА 34 (1926) 333–345 [Tatić Ž., *Istorijska zbirka*, Godišnjak SKA 34 (1926) 333–345].

Томић Г., *Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године (за време управе В. Петковића) – у светлу музејско-концепцијских и документационо-конзерваторских проблема*, ЗНМ 11/2 (1982) 235–255 [Tomić G., *Rad na formiranju srednjovekovne zbirke u Narodnom muzeju od 1921. do 1935. godine (za vreme uprave V. Petkovića) – u svetlu muzejsko-koncepcijskih i dokumentaciono-konzervatorskih problema*, ZNM 11/2 (1982) 235–255].

Трговчевић Љ., *Добротвори Београдском универзитету*, in: *Добротвори Београдском универзитету*, каталог изложбе, ed. М. Шупут, Т. Бошњак, Београд 2005, 15–37 (Trgovčević Lj., *Dobrotvori Beogradskom univerzitetu*, in: *Dobrotvori Beogradskom univerzitetu*, katalog izložbe, ed. M. Šuput, T. Bošnjak, Beograd 2005, 15–37).

Ћоровић В., *Народни музеј у 1926*, Годишњак СКА 35 (1927) 321–323 [Ćorović V., *Narodni muzej u 1926*, Godišnjak SKA 35 (1927) 321–323].

Филиповић Д., *Лука Ћеловић (1854–1929): велики добротвор Београдског универзитета*, каталог изложбе, Београд 2004 [Filipović D., *Luka Ćelović (1854–1929): veliki dobrotvor Beogradskog univerziteta*, katalog izložbe, Beograd 2004].

Челингоров А., *Праисторијска налазишта у Бугарској*, Старинар 1 (1907) 1–24 [Čelingorov A., *Praistorijska nalazišta u Bugarskoj*, Starinar 1 (1907) 1–24].

André M. et al., *Publications*, Revue des études slaves, 2/1–2 (1922), 167. *Dr. Vlad. R. Petkovic, Manastir Studenica (Collection du Musée national. Monuments serbes II)*, Échos d'Orient 146, 1927, 203–204.

Bandović A., Mitrović J., *Od muzejskog poslužitelja do kustosa: 90 godina od smrti Ante Mudrovčića*, Etnoantropološki problemi 10/3 (2015) 769–773.

Chatelain E., *La Photographie dans les bibliotheques*, Revue des bibliothèques 1 (1891) 225–241.

Couson D., *Catalogue des documents photographiques originaux du fonds Gabriel Millet*, Louvain 1986.
Couson-Desreumaux D., *Gabriel Millet*, Ниш и Византија 4 (2006), 29–58.
Fratelli Alinari: fotografi in Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo, 1852–2002, Catalogo della mostra, a cura di A. C. Quintavalle, M. Maffioli, Firenze 2003.
Grabar A. et al., *Catalogue des négatifs de la Collection chrétienne et byzantine fondée par Gabriel Millet*, Paris 1955.
Grabar A., *Gabriel Millet (1867–1953)*, Annuaire de l'École pratique des hautes etudes, Section des sciences religieuses, 1954–1955 (1953) 11–20.
Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien and Makedonien*, Giessen 1963.
Krumbacher K., *Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 9 (1906)* 601– 659.
Lazare Mirkovic et Zarko Tatic, Markov Manastir (Collection du Musée national de Belgrade. Monuments serbes III), Échos d'Orient 146 (1927) 204–205.
Lepage C., *Gabriel Millet, esprit élégant et moderne*, Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 149/3 (2005) 1097–1110.
Millet G., *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919.
Millet G., *La collection chrétienne et byzantine de l'École des Hautes Études*, Annuaire de l'École pratique des Hautes études, Section des sciences religieuses, année 1902–1903 (1903).
Millet G., *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, Album présente par A. Frolow, I, Paris 1954; II, Paris 1957; III, Paris 1962; IV, Album présente par T. Velmans, Paris 1969.
Millet G., *XII. Christianisme byzantin et archéologie chrétienne*, École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Rapport sommaire sur les conférences de l'exercice 1906–1907 et le programme des conférences pour l'exercice 1907–1908 (1906) 51.
Petković S., *Petković Vladimir R.*, ELU III, 662.
Petković V. R., *La peinture serbe du moyen âge* I, Beograd 1930; II, Beograd, 1934.
Photographie des manuscrits des bibliothèques publiques, Bibliothèque de l'école des chartes 65 (1904) 308–309.
Preradović D., *Contribution de Gabriel Millet à l'étude de l'art Serbe*, in: *Mount Athos during the Years of Liberation*, 7th Scientific Conference, Mount Athos Center, Thessaloniki 2013, 407–415.
Sévérien S., *St. Stanojevic, L. Mirkovic, Dj. Boskovic, Le monastère de Manasija (Musée National de Belgrade: Monuments Serbes, V.)*, Échos d'Orient 154 (1929) 251–252.
Stević I., *Gabriel Millet and serbian medieval art*, предговор фототипском издању G. Millet, *L'ancien art serbe: les églises*, Beograd 2005, V–XVII.
Unat E. K., *Cholera epidemics in the Ottoman Empire during 1910–1913. and relevant events*, Yeni Tip Tarihi Arastirmalari 1 (1995) 55–65.
Trutat E., *La Photographie appliquée à l'archéologie, reproduction des monuments, oeuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*, Paris 1879.

Research and photographing of medieval monuments under the auspices of the National Museum in Belgrade to 1941

Dubravka M. Preradović
Lyon, France

The appointment of Mihailo Valtrović to the position of the Director of the National Museum in April 1881 marked the beginning of a new chapter in the development of this institution. During his 25 years in office (1881–1905), the problem of the museum's premises was resolved; its internal organization was established by introducing departments; its collection was significantly expanded and the Museum was opened to the public. In 1897 the National Museum finally managed to procure a camera for photographing both museum artifacts and monuments on the field. Although unable to personally continue his systematic research of medieval churches and monasteries in the field, Valtrović managed to secure institutional and financial support for the next generation of researchers who succeeded him in this task. The most notable among them was Vladimir R. Petković, who was appointed Assistant to the director of the National Museum in late 1905, after having completed his doctoral studies in Germany. It was Petković who was the first conservator of the Department of Byzantine Art of the National Museum and continued the systematic research of medieval monuments in the field, introducing a modern scholarly approach. Miloje Vasić, the Director of the National Museum at the time, and Petković highlighted the importance of fieldwork and academic research. Owing to their efforts, the publication of the journal *Starinar* was continued after a ten-year-long hiatus. In the following years, the journal published numerous – often pioneering – studies and scholarly contributions by Petković.

A favorable circumstance for young Petković was the fact that Gabriel Millet (1867–1953), the reputable French Byzantinist, arrived in Serbia in 1906 to study medieval monuments. During his three-month-long mission, the French researcher studied churches and monasteries on the territory of Serbia, Old Serbia and Macedonia and collected evidence for his notable book *L'ancien art serbe. Les églises* (Paris 1919). The photographs made on this journey greatly expanded the Christian and Byzantine Collection (Collection Chrétienne et Byzantine) founded by Millet a few years earlier at the École des Hautes Études in Paris. The French scholar was accompanied on his journey through Serbia by Petar Popović, an architect from the Ministry of Construction, and Vladimir Petković. Gabriel Millet's rich experience in fieldwork left a strong impression on Petković, who noted in his report from the expedition: "Following the example of the École des Hautes Études in Paris, which so far has the largest collection of reproductions of Byzantine art monuments, our museum could lay the foundations of a collection of photographs. On one hand, this would facilitate the study of our art monuments; on the other hand, it would preserve these monuments for posterity."

The foundations of the collection of photographs he had envisaged were laid in the following year (1907),

when Petković had the opportunity to begin research of the architecture and wall paintings of the Žiča Monastery. In line with the department's program, during the research of Žiča, the groundwork for establishing another important collection of the National Museum was begun: the collection of fresco copies, which was established in the years after World War I. With the exception of 1909, intensive research and photographing of churches and monastery on the territory of Serbia went on until 1912, when it was interrupted by Petković's conscription into the army. Around 30 churches and monasteries were studied and photographed in four campaigns. As this research provided an insight into the state of preservation of the monuments, the museum initiated the construction of protective roofs over Rudenica and the church of the Gradac Monastery.

Unfortunately, a part of the museum collection including the fragile photographs on glass plates were destroyed in World War I, as the building at Studentski trg which housed the museum collection was heavily damaged in the bombing during the first days of the war. Vladimir Petković – who was appointed director of the museum in 1919 – focused the program of the museum on researching Serbian medieval art and the creation of a medieval collection as the most important department in the museum. Despite unfavorable circumstances that the National Museum struggled with, research activities and photographing of monuments were continued in 1920 and carried on intensively until 1927, when the budget of the National Museum ceased to allocate funds for photographing and researching medieval monuments. Furthermore, in 1925 a photographic laboratory was established at the National Museum and the first color photographs were developed in the same year. Although reduced in scope, these activities continued until 1934. The redefining of the state borders after the Great War allowed research of monuments on a much wider territory than was the case before 1914 and it was now possible to carry out research in Sanjak, Kosovo and Metohija, Macedonia and Montenegro. Besides Petković, other employees of the National Museum also took part in its numerous research activities: curators Lazar Mirković, Žarko Tatić, and Djordje Mano Zisi; museum technicians and photographers Ante Mudrovćič, Jakov Pavelić and Vladimir Petropavlovski; painters Svetislav Strala and Paško Vučetić, as well as other contemporary scholars of medieval heritage. Owing to the initiative or support of the National Museum, academic research was carried out by Miloje Vasić at the Studenica Monastery; Dragutin N. Anastasijević, the founder and first lecturer at the Department of Byzantine History, and the historian Vladimir Ćorović at the foundations of Stefan Nemanja in Toplica and Kuršumlija. Under the patronage of the National Museum and accompanied by a photographer employed by the museum, Milan Kašanin studied Bela Crkva Karanska, Dobrun, Mileševa, the church at Drenova, the Pustinja Monastery, Ivanje and Kruševo; the following year, the museum's support allowed Vladimir Ćorović to carry out research at Žitomislić. In 1927 Milan Zloković, architect and teaching assistant at the Faculty of Technical Sciences, studied Gradac, while Djurdje Bošković, architect, examined Manasija, Rudenica and Banjska. Besides academic challenges, the researchers faced many obstacles in their travels and fieldwork, as evidenced by extant archival material and their memoir accounts.

The results of their research were regularly published in academic publications. The publication of the journal *Starinar*, discontinued in 1911, was re-launched in 1922. Most of the studies published in this academic periodical in the following years were authored by the experts employed at the National Museum. Notably, in 1922 the Museum launched the series *Serbian Monuments*, which by 1934 published seven remarkably important monographs. The first publication in the *Serbian Monuments* series was a monograph on Ravanica by Vladimir R. Petković. In addition to the monograph on Ravanica, the remaining publications included monographs on Studenica, Marko's Monastery, Kalenić and Manasija, as well as two albums of Serbian medieval painting. Besides the dedication of the experts of the National Museum to the study of medieval monumental heritage, another favorable circumstance was the fact that from the second edition onwards the *Serbian Monuments* series was funded by the Mihajlo Pupin Fund, which Pupin, a professor at the Columbia University in New York City, founded in 1923 at the National Museum. In 1932, the Fund was renamed the Mihajlo Pupin Foundation and a million-dinar donation was allocated by the founder for "the publication of Serbian antiquities and the occasional purchase of works by Serbian artists for the National Museum." Following Pupin's wishes, his Foundation was transferred to the jurisdiction of the Serbian Royal Academy in late 1934.

In March 1935 the Museum of History and Art (as the National Museum was called at the time) was merged with the Museum of Contemporary Art to form the Prince Paul Museum, which was housed at the adapted premises of Novi Dvor (New Palace). Petković was dismissed and replaced by Milan Kašanin as the director of the newly established institution. In line with the new policy pursued by the museum, its management wanted to create a large centralized photo archive of all relevant art monuments in the country, but was not interested in researching these monuments. All photographing activities were performed by the art handler of the Prince Paul Museum, who was only occasionally accompanied on his travels by Đorđe Mano Zisi, the curator of the medieval and historical collection. The last photographing session took place at the Dečani Monastery in the fall of 1940.

In the period from 1907 to 1940, over 300 sites were studied and photographed on the territory of Serbia, Kosovo and Metohija, Macedonia, Montenegro, Herzegovina, Dalmatia and Mount Athos. The research was mainly focused on the architecture and wall paintings in medieval churches, but also included works of applied art preserved in treasuries (primarily at the monasteries of Fruška Gora) and the manuscript heritage. Systematic field research provided an important starting point of desk scholarship, as well as the necessary groundwork for the preservation and restoration of architecture and wall paintings. A number of treatises and monographs, along with the collection of publications in the *Serbian Monuments* series, laid a sound foundation for a critical and scholarly approach to the study of Serbian medieval heritage. The collection of photographs on glass plates kept at the National Museum of Belgrade includes over 7,500 photographs. As these plates have preserved a lot of now illegible or destroyed data, the collection provides an indispensible tool in the study of Serbian medieval art, just as Vladimir Petković believed it would when he initiated its creation more than a century ago.

Certains aspects du portrait laïc géorgien du Haut Moyen Âge

Kitty Machabeli*

Centre national d'histoire d'art géorgien *G. Chubinashvili*, Tbilissi

UDC 73.041.5(479.22)"05/06"
726.54.012.6
316.628:316.343-058.12"653"
DOI 10.2298/ZOG1640035M
Оригиналан научни рад

Dans l'article on présente l'aperçu du portrait en relief géorgien du Haut Moyen Âge créé au sein de l'art religieux. Aux VI^e^–VII^e^ siècles, sur les façades des églises géorgiens et sur les colonnes des croix en pierre à côté des images saintes et des sujets chrétiens apparaissent les images des personnalités laïques. La noblesse géorgien placent leurs portraits en relief sur les monuments de culte comme des preuves de leur place dans la hiérarchie féodale. Ces portraits manifestent une certaine hérédité de la tradition locale et représentent les tendances dans l'art byzantin de l'époque.

Mot clés: portrait en relief, l'art géorgien, croix en pierre, Haut Moyen Âge, Byzance

The article discusses Georgian relief portraits of the early medieval period. Besides religious motifs, church facades and the pillars of stone crosses depict images of laymen – the commissioners of these votive cult objects. The images are accompanied by inscriptions indicating their names and official titles. The incorporation of images of noblemen on cult objects indicates their social status and place in the hierarchy of feudal society. Iconographic schemes of the 6th–7th century Georgian relief portraits unite a local tradition and the Byzantine artistic canon of the epoch.

Key words: relief portraits, Georgian art, stone crosses, early Middle Ages, Byzantium

La culture chrétienne a hérité de l'Antiquité la tradition de l'art du portrait qui, dans une nouvelle réalité sociale et religieuse, a subi une certaine transformation. Les tendances analogiques furent observées en Géorgie à l'époque où elle se trouvait sous l'influence de la civilisation romaine. En même temps, les centres de la culture chrétienne en Asie Mineure, en Syrie et en Palestine, avec lesquels la Géorgie entretenait des contacts intenses, ont beaucoup contribué à la formation de l'art chrétien géorgien. En étudiant les particularités de l'art géorgien de la période paléochrétienne, nous devons également prendre en considération l'influence de la culture iranienne.

A la différence des pays de l'Antiquité classique, en Géorgie ne sont préservés que quelques échantillons du portrait de l'époque de l'Antiquité tardive (je n'ai pas en vue les produits d'importation romaine, mais seulement la production artistique locale). Ce sont: le portrait sculpté d'un homme sur une phiale en argent du nécropole de pitiachshes (les souverains d'Iberie, la Géorgie orientale) en Armaziskhévi,[1] les portraits de Zévakh et Karpak sur l'anneau sigillaire et le portrait de pitiachshe Asparuk sur l'intaille en cornaline de la même nécropole.[2]

Aux VI^e^–VII^e^ siècles, sur les façades des églises géorgiennes et sur les croix en pierre à côté des images saintes et des sujets chrétiens apparaissent les images des personnalités séculières. L'apparition du portrait laïc en Géorgie est une sorte de répercussion du processus similaire ayant lieu dans l'art paléo-byzantin.[3] La formation de l'art national était en rapport étroit avec la situation sociale et politique du pays. En Géorgie, une partie considérable du processus de féodalisation prit fin au VI^e^ siècle. Les historiens appellent cette période «le siècle de la victoire définitive du féodalisme» dans le pays et la considèrent comme «un véritable retour historique pour le développement de l'ancienne Géorgie».[4] C'était une période importante de l'essor de la culture chrétienne, de la conception et du développement de l'art géorgien médiéval qui a déterminé le développement ultérieur de l'art national.

A l'instar de Byzance, en Géorgie, le portrait laïc du Moyen Âge fut créé au sein de l'art religieux et, tout comme à Byzance, c'est à l'époque de la consolidation de la société féodale qu'apparaissent, sur les monuments de culte, les portraits de féodaux géorgiens, à côté des figures de saints. En Géorgie aussi, la création du portrait laïc avait les fondements sociopolitiques et religieux. L'un des objectifs de l'insertion des portraits de souverains dans l'espace religieux était la légitimation de leur pouvoir. A Byzance, le portrait laïc était prioritairement produit dans la peinture (la fresque, la mosaïque),[5] quant à la Géorgie, le champ essentiel du développement du portrait était le relief, ce qui était conditionné par l'aspiration traditionnelle aux arts plastiques.

---

* kmachabeli@yahoo.fr

[1] K. Machabeli, *Serebri͡anye fialy iz Armaziskhevi*, Tbilisi 1970, 40–51, pl. X–XIV; eadem, *Argenterie de l'ancienne Géorgie*, Tbilissi 1983, pl. 60–61.

[2] G. Chubinashvili, *Armazis saganzuri*, Tbilisi 2007, il. 4–5.

[3] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971; J. Meyendorff, *The Byzantine Legacy in the Orthodox Church*, Crestwood 1982, 43–66; G. Kourbatov, *Rannevizantiĭskie portrety. K istorii obshchestvenno-politicheskoĭ mysli*, Leningrad 1991, 230–251.

[4] S. Djanashia, *P'eodaluri revoluc'ia sak'arthveloši*, Šromebi 1 (Tbilisi 1949) 149.

[5] La mosaïque de Saint-Vital à Ravenne avec les portraits Justinien et Théodora, les portraits des donnateurs dans la basilique euphrasienne de Poreč (l'évêque Euphrasius et le fils de l'archidiacre Claudius), les portraits de donnateurs à l'église Saint-Démétrios à Salonique (*Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the Exibition, ed. K. Weitzmann, New York 1979, 76–78 /65–66/; M. Prelog, *Mozaici Poreča*, Beograd 1959; W. F. Volbach, *Early Christian Art*, London 1961, n. 217).



Fig. 1. Les portraits des donateurs d'église de Djvari (Sainte Croix), façade orientale

Les modèles classiques de portrait monumental en relief géorgien du haut Moyen Âge sont les portraits de donateurs sur les façades de l'église Djvari (Sainte Croix) à Mtzkhétha (fig. 1), l'ancienne capitale de Géorgie (585/586–604/605).[6] La représentation des souverains de Kartli[7] devant le Christ et les saints, reprenait, par son essence, le schéma répandu dans l'art byzantin de cette époque (fig. 2). Les portraits de souverains sur les façades d'église incarnaient le concept religieux de pouvoir, la protection divine des autorités et, en même temps, représentaient une sorte de protection du pouvoir politique. Les portraits en relief de souverains géorgiens sont les images généralisées de la «noblesse de Kartli» dont nous parlent les anciennes chroniques géorgiennes.[8] L'abondance des portraits laïcs sur les façades des églises et sur les colonnes des croix en pierre de cette époque fait preuve de l'activité sociale, religieuse et culturelle des milieux dirigeants de Géorgie. Les nobles géorgiens créaient leurs portraits en relief sur les monuments de culte comme des preuves du prestige social, de l'établissement de leur place dans la hiérarchie féodale. C'est pourquoi, à part la valeur artistique, le portrait laïc géorgien du Moyen Âge a également une importance historique et sociale.

Outre la représentation des souverains sur l'église Djvari à Mtzkhétha de la même période (VI^{e}–VII^{e}) sont préservés les portraits en relief sur les colonnes des croix en pierre qui nous font connaître les personnages historiques inconnus jusqu'à nos jours. La valeur artistique



Fig. 2. Upatos Démétré, église de Djvari, façade orientale

et historique de ces portraits, ayant un niveau artistique modeste, est valorisée par les inscriptions exécutées en ancienne écriture géorgienne «asomthavrouli» qui les ac-

[6] Les portraits en relief des donnateurs sur la façade d'est d'église de Djvari: au centre – Stéphanos, patrikios de Kartli près du Christ et de deux côté – les membres de famille gouvernante – upatos Demetré et upatos Adrnersé avec son fils Koboul (*Pamiatniki tipa Dzhvari. Issledovanie po istorii gruzinskogo iskusstva*, Tbilisi 1948, 142–149, tab. 18–22.

[7] Kartli – la Géorgie orientale.

[8] *K'art'lis Cxovreba* I, ed. S. Kaukhchishvili, Tbilisi 1955, 139, 373.



Fig. 3. Adoration de la Croix, la stèle, Samzevrisi



Fig. 4. Deux portraits, croix en pierre, Dmanisi

compagnent. Dans ces écritures sont mentionnés maints noms, comme: «Marvouvo» (croix en pierre de l'église Nathlismcemeli VIe s.), «Constanti, fils de Stephané» (stèle de Tzkissé, VIIe s.), «Tatvaraz» (base de la croix en pierre d'Ukangori, VIe s.), «Abaza», «Atanassé», «Cherguil» (les croix en pierre de Dmanissi, VIe s.), «Eremia» (base de la colonne de Pantiani, VIe s.).[9] Parfois, dans les inscriptions, avec les noms sont évoqués également les titres: «... Mamphali Archucha, Patrikios» (base de la croix, Abastumani, VIIe–VIIIe ss.), «Grigol Mamasaxlisi» (stèle de Zromi, VIe–VIIe ss.), «Grigol Vipatos» (croix en pierre de Kataula, VIIe s.). Ces inscriptions représentent d'importants documents historiques dans lesquels sont mentionnés des titres géorgiens locaux (Mamphali, Mamasaxlisi)[10] et byzantins (Vipatos, Patrikios). Si nous allons nous rappeler les titres des souverains ayant construit l'église Djvari à Mtzkhétha (Stéfanoz le Patrikios, Démétré et Adarnersé les Vipatos), il sera évident que la construction des églises et l'érection des croix en pierre étaient le privilège des hautes classes de la société féodale. Le portrait était le message visuel de l'hiérarchie du pouvoir. En accompagnant les portraits d'inscriptions, les notables géorgiens confirmaient la légalité de leurs offrandes.

L'insertion du portrait dans l'espace religieux assignait au sculpteur un objectif complexe. Un nouveau langage artistique devait être élaboré en respectant l'esthétique et les lois chrétiennes. Le sculpteur devait créer non pas une image réelle sculptée, mais le symbole expressif représentant la situation sociale de l'homme. Le portrait était conçu comme un signe représentatif. A ces fins, on créait des figures frontales, plates, sans corps, avec des traits expressifs, des yeux expressifs agrandis extatiquement, avec un regard étrange dirigé directement sur les fidèles. Le portrait devait représenter non pas l'image réelle d'un homme concret, mais un signe efficace indiquant sa place dans la hiérarchie sociale. Ceci a déterminé la stéréotypie, le schématisme et l'impersonnalité des portraits anciens en relief. Quant au stéréotype, il dépendait des traditions iconographiques et stylistiques de l'école d'art concrète.

Le portrait en relief géorgien de cette époque porte toutes les caractéristiques artistiques mentionnées ci-dessus. Un des exemples en est le portrait d'homme sur la stèle de Samtzevrisi avec une composition de «Vénération de Croix» (fin du Ve s).[11] La représentation de la figure de l'homme est conventionnelle – non réaliste et schématique, en revanche, ses vêtements sont représentés avec une précision pour montrer sa situation sociale, son statut dans la société féodale (fig. 3). Dans les formes assez schématiques de relief, on discerne des éléments des vêtements des dignitaires de la cour byzantine, ce qui est prouvé par la forme du diadème répandue à Byzance de cette époque. Quant à la fleur que l'homme tient à la main, elle est l'insigne de la dignité sociale en Iran sassanide.[12]

C'est de cette même époque que date une dalle de pierre insérée sur la façade orientale de l'église de Samtzevrisi avec

[9] N. Shoshiashvili, *K'arthuli carcerebis korpusi* I (Ve–Xe ss.), Tbilisi 1980, n. 26, 32, 33, 27, 46.

[10] «Mamphali», «Mamasaxlisi» – les titres locaux des dignitaires géorgiens des divers degrés.

[11] K. Machabeli, *K'art'uli istoriuli kostiumi. V–X saukuneebi*, Tbilisi, 2013, 21–27, ill. 1.

[12] Sur la signification symbolique du thème de la fleur dans l'art de cour sassanide v. R. Ghirshman, *Iran. Parthes et Sassanides*, Paris 1962; I. A. Orbeli, K. V. Trever, *Sasanidskiĭ metall. Khudozhestvennye predmety iz zolota, serebra I bronzy*, Moskva–Leningrad 1935; Ph. Ackermann, *Sasanian Seals*, in: A. U. Pope, Ph. Ackermann, *A Survey of Persian Art. From the Prehistoric Times to the Present* I, London – New York 1938, 784–815; K. V. Trever, *Novoe "sasanidskoe" bli͡udt͡se Ėrmitazha (iz istorii kul'tury narodov Sredneĭ Azii)*, in: *Issledovanii͡a po istorii kul'tury narodov Vostoka. Sbornik v chest' akademika I. A. Orbeli*, Moskva–Leningrad 1960, 256–279; K. Machabeli, *Pozdneantichnaa torevtika Gruzii*, Tbilisi 1976, 106–120.

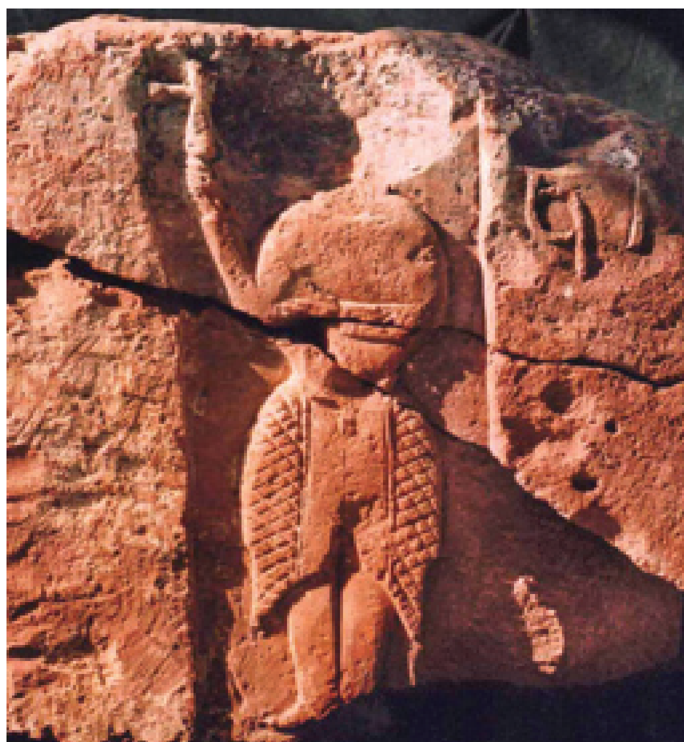


Fig. 5. Portrait de Kviriké, la base de la croix en pierre, Dmanisi



Fig. 6. Portrait d'un noble géorgien, la colonne en pierre, Dmanisi

les «portraits» en relief de deux hommes. A travers ces deux hommes laïcs, nous voyons deux représentants inconnus de la noblesse géorgienne de l'époque du haut féodalisme. Malgré le caractère commun, il y a une certaine différence entre eux (les dimensions des figures, la position par rapport à la croix), ce qui indique une différence sociale entre eux.[13]

Sur le chapiteau de la colonne de croix en pierre découverte près de Dmanissi (fin du VI[e] s.), sont représentés les portraits en relief de deux donateurs (fig. 4).[14] Les figures stéréotypes se diffèrent l'une de l'autre par leur taille, leurs habits et attributs. L'un des deux hommes, vêtu d'un vêtement se rapprochant d'un costume officiel byzantin, doit incontestablement être une personne socialement avancée. Il se peut que la croix qu'il tient à la main, soit le symbole de la fidélité à la foi chrétienne du chef de la famille ou bien de sa mort. L'insigne-fleur à la main de l'homme vêtu d'un costume militaire doit signifier sa dignité de fonctionnaire.[15]

C'est également à Dmanissi qu'on a découvert un fragment de la base de la croix en pierre en tuf rouge avec une figure d'homme. A la main élevée vers le haut, il tient la croix, la main gauche, avec un geste d'adoration, est ramenée à la poitrine. Près de son épaule, il y a une inscription en «asomthavruli» – «Kviriké» (fig. 5).

Sur certains portraits en relief découverts à Dmanissi et à Bolnissi, les hommes sont représentés sur les ornements stylisés de fleures (fig. 6). Une telle fleur (le lotus, le lis) avait un sens symbolique en Iran parthe et sassanide. Elle signifiait la chasteté et la dignité sociale. Il est possible que ce genre de reliefs ait eu une signification d'investiture (fig. 7).[16]

C'est à ce type de portrait qu'appartient la représentation de l'homme sur un fragment d'une colonne de pierre découverte dans les alentours d'église de Sion à Bolnissi. Près de sa tête est incrusté le nom avec une abréviation «Ch-g» («Cherguil»?) (VI[e] s.). Il est vêtu d'un costume militaire connu grâce aux portraits en relief: «chokha» (habit national géorgien) avec une ceinture où pend un poignard. A la main droite l'homme tient un

[13] Machabeli, *K'art'uli istoriuli kostiumi*, 41–43, ill. 7–8.

[14] Eadem, *K'vajvara aġsakdrebuli ġvthismšoblis gamosaxulebit*, in: K. Kakhiani, G. Chanishvili, J. Kopaliani, K. Machabeli, Z. Aleksidze, E. Ghlighvashvili, N. Pataridze, *The Early Christian Period Church Complex from Dmanisi*, Tbilissi 2012, 55–83, pl. 13.

[15] La fleure comme le symbole de pouvoir et de haute position sociale était repandu dans les differents genres d'art sassanide (les reliefs rupestres, les plats d'argent, la glyptique), où les shahs et les grands dignitaires sassanides sont souvent réprésentés avec la fleur à la main (O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus*, London 1926; V. G. Lukonin, *Kul'tura sasanidskogo Irana. Iran v III–V vv. Ocherki po istorii kul'tury*, Moskva 1969, 112; I. Orbeli, C. Tréver, *Sasanidskiĭ metall*, n. 16, 18; A. IA͡. Borisov, V. G. Lukonin, *Sasanidskie gemmy*, Leningrad 1963, n. 23; IA͡. I. Smirnov, *Vostochnoe serebro. Atlas drevneĭ serebria͡noĭ i zolotoĭ posudy vostochnogo proiskhozhdenii͡a, naidennoĭ preimushchestvenno v predelakh Rossiĭskoĭ imperii*, Sankt-Peterburg 1909, 167–168, n. 613–624, 632, pl. XVI, CXIV). Un plat d'argent (III[e] s.) orné de médaillon avec un portrait graphique d'un dignitaire sassanide («pitiakhche Papak») était découvert dans le tombeau de nécropole à Mzkheta, l'ancienne capitale de Géorgie. Papak est présenté avec la fleur à la main – le symbole de son pouvoir (Machabeli, *Argenterie*, pl. 22–23).

[16] En rapport avec de cettes compositions il faut se rappeler un relief rupestre à Taq-i Bostan avec la scène d'investiture d'Ardashir II, dans laquelle le dieu Mithra se dresse sur une grande fleur de lotus stylisé (Ghirshman, *Iran*, 190–191, ill. 233).



Fig. 7. Pitiakhche Papak, plat d'argent, Armaziskhevi (Mzkhéta)





Fig. 9. Le donateur à côté da la Vierge, croix en pierre, Brdadzori

Fig. 8. Shérgil, la croix en pierre, Bolnisi



Fig. 10. La famille d'un seigneur géorgien, croix en pierre, Brdadzori



Fig. 11. Une couple des donateurs, croix en pierre, Davati

sceptre. Ces attributs sont incontestablement des insignes qui désignent le statut social de Cherguil (fig. 8).

On trouve des modèles importants de portraits sur la colonne de la croix en pierre de Brdadzori (fin du VI^e s.),[17] où les personnages séculiers sont représentés à trois reprises: dans la partie haute de la colonne – l'homme devant la Sainte Vierge et tenant à la main une fleur (insigne) (fig. 9); sur l'une des facettes – deux portraits «de famille»: homme, femme et enfant (fig. 10). La première composition se tient modestement, du point de vue de l'importance de son sens, à côté des compositions monumentales en relief de la façade orientale de l'église Djvari à Mtzkhétha sur lesquelles les souverains constructeurs de l'église se tiennent en prière devant le Sauveur et les saints.

Il faudrait porter une attention aux portraits en relief des personnages laïcs sur la colonne en pierre de Davathi (VIe s.).[18] Les vêtements des notables de Davathi se distinguent par leur caractère. Ils se diffèrent du costume militaire local et s'associent plutôt aux habits de la cour byzantine (fig. 11).

Il faudrait ajouter à ces portraits le chapiteau de la colonne de la croix en pierre avec une scène unique de vénération de la Croix, découvert à Dmanissi (VIe s.).[19] Devant



Fig. 12. Le donateur à côté da la Croix, le chapiteau de la croix en pierre, Dmanisi

la croix en pierre on voit la représentation du donateur. Au-dessus de sa tête il y a une inscription en asomthavru-

17 K. Machabeli, *Stèles géorgiennes en pierre*, Lugano 1997, ill. 10.

18 *Ibid*., ill. 14–15.

19 K. Machabeli, *Les croix en pierre géorgiennes*, Tbilissi 1998, 37–47, ill. 1.f.



Fig. 13. Grigol upatos, croix en pierre, Kataoula



Fig. 14. Portrait d'un noble, croix en pierre, Kataoula

li: «Christ, accorde-moi ta grâce» (fig. 12). Cette position d'homme avec les jambes croisées était étrange pour les reliefs géorgiens. On en a trouvé une analogie seulement sur un relief copte du VIe s.[20] qui reprend la composition d'un brillant modèle de l'art de la cour des Sassanides – d'un camée en cristal de roche sur une coupe en or de Khosro 1er (VIe s.).[21] Il est à remarquer que le maître géorgien a utilisé pour le portrait du donateur noble le schéma iconographique prestigieux iranien de l'époque.

La colonne en pierre de Kataula (VIIe s.) nous a préservé des modèles incomparables de portraits en relief géorgiens du haut Moyen Âge.[22] Sur ses deux facettes latérales (sud-nord) son alignés en vertical des portraits: sur une facette, il y a les portraits d'hommes, sur l'autre – ceux de femmes. C'est un «portrait collectif» particulier, unique dans son genre, d'une des familles féodales de Kartli. Il y a cinq portraits d'hommes et cinq de femmes qui sont préservés d'une façon plus ou moins complète.

Auprès d'un portrait il y a une inscription: «Saints Thévdoré (Théodore) et Illarion, accordez votre grâce à Grigol le Vipatos» (fig. 13). Le titre byzantin d'un notable géorgien, «Vipatos», nous indique une époque concrète de l'histoire de la Géorgie, puisque de tels titres byzantins apparaissent chez nous à partir de la fin du VIe siècle (Stépanoz le Patrikios de Kartli, Démétré et Adarnersé les Vipatos).

Le titre de Vipatos est mentionné dans l'inscription évoquant les donateurs d'église de Cromi (VIIe s.): «Sainte église, accorde ta grâce à Stéphanoz le Vipatos». Selon les historiens, ce donateur, c'est le «érismtavari» (souverain) Stéphanoz II (629–663) qui, dans «La Vie de Kartli», est évoqué comme «bâtisseur d'églises».[23] Ainsi, on avait octroyé le même titre byzantin de Vipatos aux deux notables géorgiens ayant œuvré à la même époque – au souverain Stéphanoz, bâtisseur d'église de Cromi, et à Grigol, édificateur de la croix en pierre de Kataula. Au-dessous de Grigol, il y a une figure d'homme analogue. Il tient à la main un sceptre – attribut de son statut social (fig. 14).

La colonne en pierre de Kataula nous a préservé les anciennes représentations de femmes géorgiennes. Les inscriptions sont préservées auprès de trois figures: en haut – «Dinari» ou «Latavri» (fig. 15), près de la deuxième figure: «La Sainte Croix, accorde ta grâce à Mariam, ton esclave», près de la troisième figure – «Essak») (fig. 16).

Ainsi, sur la colonne en pierre de Kataula est représentée une petite cellule de la société féodale de Kartli du VIIe siècle, une sorte d'«arbre généalogique» d'une famille féodale, qui respectait une hiérarchie précise avec une attribution de sa place à chacun de ses membres. Malheureu-

[20] Ghirshman, *Iran*, ill. 402.

[21] *Ibid*., 401, 245, 246, ill. 244.

[22] K. Machabeli, *Early Medieval Georgian Stone Crosses*, Tbilisi 2008, Pl. 37–43.

[23] T. Jordania, *K'ronikebi*, Tbilisi 1895, 69–70; G. Chubinashvili, *Cromi*, Tbilisi 1969, 9–10.



Fig. 15. Latavri, croix en pierre, Kataoula



Fig. 16. Mariam, croix en pierre, Kataoula

sement, la croix en pierre est abimée, il n'y a qu'une partie de portraits qui soit préservée et les inscriptions aussi sont partiellement lisibles. Néanmoins, ce portrait collectif d'une famille féodale géorgienne du haut Moyen Âge représente un témoignage important de l'histoire de la Géorgie.

Les reliefs étudiés nous ont montré que les sculpteurs, en créant le portrait, refusent tout ce qu'il y a d'accidentel, d'individuel et réduisent la représentation généralisée et simplifiée de l'homme à une «formule» extrêmement simple. Selon l'esthétique paléochrétienne, le renoncement au concret accorde «l'éternité» aux images. La représentation réelle de l'originale s'opposait à l'esthétique médiévale qui, dans la littérature scientifique, est parfois qualifiée conventionnellement d'«esthétique de l'uniforme». Le sculpteur s'intéressait à l'homme non pas comme à un individu concret, mais comme à un représentant d'un certain grade de l'hiérarchie féodale. Le portrait de cette époque était un signe impersonnel de la situation sociale de l'individu. Le caractère conventionnel des portraits en relief du haut Moyen Âge n'excluait pas la représentation méticuleuse des vêtements, puisque le costume, avec les attributs, permettait de révéler la situation sociale du personnage.[24]

Le schématisme, le conventionnalisme et la planéité des compositions en relief paléochrétiennes se basaient sur les normes esthétiques chrétiennes, ce qui était perçu comme le contraire de l'illusionnisme de l'art classique. Le statisme et le schématisme des figures remplissaient l'image de tension et attribuaient aux portraits en relief une expression singulière. Les chercheurs voient les origines de ces signes dans l'art parthe. L'art parthe nous a préservé l'hiératisme archaïque des figures représentées frontalement, ce qui a rempli un rôle important dans les recherches spiritualistes de l'art chrétien de l'Orient.[25] Le conventionnalisme et le géométrisme des portraits en relief géorgiens du haut Moyen Âge, l'effacement de la limite entre l'image sculptée et l'ornement caractérisaient en général les arts plastiques de cette période.

Ainsi, l'analyse du matériel nous montre clairement qu'à l'époque paléochrétienne, en Géorgie, l'incorporation des images des personnalités laïques dans le contexte religieux témoignait de la dévotion et, en même temps, du statut social des figurés. Les schémas iconographiques des portraits en relief géorgiens des V^{e}–VII^{e} siècles manifestent une certaine hérédité de la tradition locale, d'une part, et représentent les tendances dans l'art byzantin de l'époque, de l'autre. Nous devons considérer les représentations des personnalités laïques sur les croix en pierres comme des preuves visuelles de la vie sociale, politique et religieuse du pays qui confirmaient le prestige social des notables de la Géorgie et leur fidélité au christianisme.

---

24 Machabeli, *K'art'uli istoriuli kostiumi.*

25 D. Schlumberger, *L'Orient hellénisé. L'art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne*, Paris 1970.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Ackermann Ph., *Sasanian Seals*, in: A. U. Pope, Ph. Ackermann, *A Survey of Persian Art. From the Prehistoric Times to the Present*, vol. I, London – New York 1938, 784–815.

Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the Exibition, ed. K. Weitzmann, New York 1979, 76–78 /65–66/.

Borisov A. IA͡., Lukonin V. G., *Sasanidskie gemmy*, Leningrad 1963.

Chubinashvili G., *Armazis saganzuri*, Tbilisi 2007.

Chubinashvili G., *Cromi*, Tbilisi 1969, 9–10.

Chubinashvili G. N., *Pamia͡tniki tipa Dzhvari. Issledovanie po istorii gruzinskogo iskusstva*, Tbilisi 1948, 142–149.

Dalton O. M., *The Treasure of the Oxus*, London 1926.

Djanashia S., *P̕eodaluri revoluc̕ia sak̕arthveloši*, Šromebi 1 (Tbilisi 1949) 149.

Ghirshman R., *Iran. Parthes et Sassanides*, Paris 1962.

Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971.

Jordania T., *K῾ronikebi*, Tbilisi 1895, 69–70.

K. Machabeli, *K'art῾uli istoriuli kostiumi. V–X saukuneebi*, Tbilisi 2013.

K'art῾lis Cxovreba I, ed. S. Kaukhchishvili, Tbilisi 1955, 139, 373.

Kurbatov G., *Rannevizantiĭskie portrety. K istorii obshchestvenno-politicheskoĭ mysli*, Leningrad 1991, 230–251.

Lukonin V. G., *Kul'tura sasanidskogo Irana. Iran v III–V vv. Ocherki po istorii kul'tury*, Moskva 1969, 112.

Machabeli K., *Argenterie de l'ancienne Géorgie*, Tbilissi 1983.

Machabeli K., *Early Medieval Georgian Stone Crosses*, Tbilisi 2008.

Machabeli K., *K῾vajvara aġsakdrebuli ġvthismšoblis gamosaxulebit*, in: K. Kakhiani, G. Chanishvili, J. Kopaliami, K. Machabeli, Z. Aleksidze, E. Ghlighvashvili, N. Pataridze *The Early Christian Period Church Complex from Dmanisi*, Tbilissi 2012, 55–83.

Machabeli K., *K'art῾uli istoriuli kostiumi*, Tbilisi 2013, 21–27.

Machabeli K., *Les croix en pierre géorgiennes*, Tbilissi 1998, 37–47.

Machabeli K., *Pozdneantichna torevtika Gruzii*, Tbilisi 1976, 106–120.

Machabeli K., *Serebria͡nye fialy iz Armaziskhevi*, Tbilisi 1970, 40–51.

Machabeli K., *Stèles géorgiennes en pierre*, Lugano 1997.

Meyendorff J., *The Byzantine Legacy in the Orthodox Church*, Crestwood 1982, 43–66.

Orbeli I. A., Trever K. V., *Sasanidskiĭ metall. Khudozhestvennye predmety iz zolota, serebra i bronzy*, Moskva–Leningrad 1935.

Prelog M., *Mozaici Poreča*, Beograd 1959.

Schlumberger D., *L'Orient hellénisé. L'art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne*, Paris 1970.

Shoshiashvili N., *K῾arthuli carcerebis korpusi* I (V[e]–X[e] ss.), Tbilisi 1980, nn. 26, 32, 33, 27, 46.

Smirnov IA͡. I., *Vostochnoe serebro. Atlas drevneĭ serebria͡noĭ i zolotoĭ posudy vostochnogo proiskhozhdeniia͡, naidennoĭ preimushchestvenno v predelakh Rossiĭskoĭ imperii*, Sankt-Peterburg 1909, 167–168.

Trever K. V., *Novoe "sasanidskoe" bliu͡dts͡e Ėrmitazha (iz istorii kul'tury narodov Sredneĭ Azii)*, in: *Issledovaniia͡ po istorii kul'tury narodov Vostoka. Sbornik v chest' akademika I. A. Orbeli*, Moskva–Leningrad 1960, 256–279.

Volbach W. F., *Early Christian Art*, London 1961, n. 217.

Неки аспекти грузијских лаичких портрета из раног средњег века

Кити Мачабели

На фасадама грузијских цркава и на каменим крстовима из VI и VII века појављују се, покрај хришћанских сцена и представа светих, ликови лаика. Појава лаичких портрета у Грузији последица је утицаја рановизантијске уметности. Стварање националне уметности било је блиско повезано са социјалним и политичким приликама у земљи. У Грузији се значајан део процеса феудализације окончао у VI веку. Историчари називају тај период веком коначне победе феудализма у поменутој земљи. Било је то значајно доба за узлет хришћанске културе, за настанак и развој грузијске средњовековне уметности, доба које је одредило потоњи ток националног уметничког стваралаштва.

Као у Византији, и у Грузији су током средњег века лаички портрети стварани у оквиру религиозне уметности. Међутим, док су у Византији лаички портрети првенствено настајали у сликарству (фреске, мозаици), у Грузији је најважније уметничко поље развоја портрета био рељеф, што је било условљено традиционалном наклоношћу према пластичној уметности. Класичан пример грузијских монументалних рељефних портрета из раног средњег века јесу ликови ктитора на фасадама цркве Џвари (Свети крст) у Мцхети, старој престоници Грузије (585/586–604/605). На представи владара Картлија (источна Грузија) испред Христа и светих преузета је, у основи, схема распрострањена у уметности Византије тог доба.

У истом раздобљу (VI–VII век) настали су рељефни портрети на каменим крстовима, који приказују нама непознате историјске личности. Такви камени крстови пронађени су на различитим местима у источној Грузији: Дманиси, Болниси, Брдадзори, Давати – VI век; Катаула – VII век. Натписи на старом грузијском писму *асомтаврули*, који садрже имена личности и локалне грузијске титуле (*мамфали*,

мамасахлиси), као и оне византијске (*хийаш*, *йашрикије*), доприносе уметничкој и историјској вредности ових портрета.

Проучени рељефи показали су да скулптори, нстварајући портрете, одбацују све што је случајно, индивидуално и своде уопштену и упрошћену представу на „формулу", крајње једноставну. Грузијски портрет те епохе био је само безличан знак социјалног статуса приказане личности. Конвенционални карактер тих портрета не искључује, међутим, пажљиво представљање одеће, јер костим са својим особеностима открива друштвени статус портретисаног. Конвенционалност и геометризам клесаних грузијских портрета из раног средњег века, уклањање границе између рељефне слике и орнамента обележавају, уопштено посматрано, пластичне уметности тог периода.

Увођење лаичких портрета у религиозни контекст сведочило је о побожности и, у исто време, о друштвеном положају представљене личности. Иконографске схеме грузијских рељефних портрета VI и VII века показују извесно локално наслеђе, с једне стране, и представљају савремене токове византијске уметности, с друге. Лаички портрети на фасадама цркава и каменим крстовима Грузије заправо су визуелно сведочанство о социјалном, политичком и религиозном животу те земље.

Питања уметничких утицаја хришћанског Истока у Србији крајем XII и током XIII столећа и путева њиховог преношења*

Татјана Стародубцев**

Академија уметности у Новом Саду

UDC 75.052:75.057](497.11)"11/12"
75.01
271.22-247-279
DOI 10.2298/ZOG1640045S
Оригиналан научни рад

У раду се истражују питања утицаја хришћанског Истока у српској средњовековној уметности на основу остварења у којима су они препознавани у ранијим истраживањима, вршеним у време када многи споменици источнохришћанског света нису били проучени и објављени. Реч је о заставици на почетку Мирослављевог јеванђеља, фрескама првог слоја у испосници Светог Петра Коришког и минијатурама Призренског јеванђеља. Најзад, разматра се и то да ли су утицаји хришћанског Оријента пристизали у Србију преко Апенинског полуострва или непосредно са Истока.

Кључне речи: уметност, Србија, Исток, XII век, XIII век, Мирослављево јеванђеље, испосница Светог Петра Коришког, Призренско јеванђеље

The paper analyses the questions of the influences of the Christian East on Serbian medieval art based on the works in which such impacts have been recognized in previous studies, carried out at the time when many Eastern Christian monuments had yet to be studied and published. They include the headpiece at the beginning of the Miroslav Gospel, the first-layer frescoes at the Hermitage of St. Peter of Koriša and the miniatures in the Prizren Gospel. Finally, the paper addresses the question of whether the influence of the Christian Orient reached Serbia via the Apennine Peninsula or came directly from the East.

Keywords: art, Serbia, East, 12th century, 13th century, Miroslav Gospel, Hermitage of St. Peter of Koriša, Prizren Gospel

Крајем XII и током XIII века настала су у српским областима појединa остварења за која се сматра да су прожета источњачким утицајима. Путеви којима су ти одјеци особеног стваралаштва из удаљених простора, Египта, Свете земље, Сирије, Јерменије и Грузије, могли пристићи у ову средину још увек нису истражени. Ретки научници који су посветили пажњу таквим уметничким упливима износили су различите претпоставке – да су дошли непосредно са Истока или да су прихваћени преко православних заједница на југу Апенинског полуострва.[1] Питања источњачких хришћанских утицаја у српској средњовековној уметности нису разматрана током претходних деценија. Зато је најпре потребно подсетити на споменике у којима су их истраживачи ранијих генерација препознавали и указати на дела настала у источнохришћанском свету до краја XIII века која носе сродности с тим српским остварењима, неретко не тако давно објављена, као и на исходе новијих проучавања појединих тема важних за разумевање значења одређених представа и путева преношења различитих утицаја.

Најстарији такав пример налази се у *Мирослављевом јеванђељу*, које се чува у Народном музеју у Београду (бр. 1536). Тај јеванђелистар је добио назив по наручиоцу, хумском кнезу Мирославу, брату жупана Стефана Немање. Претпоставља се да је израђен за кнежеву задужбину, цркву Светог Петра на Лиму, подигнуту, како показују најновија истраживања, по свему судећи, 1161/1162. године.[2] Садржи 296 минијатура и иницијала, а у овом раду пажња ће бити посвећена само сликаном заглављу на почетној страни (fol. 1r). Та заставица је усамљено остварење минијатуристе који се није ослањао на узоре какве је следио мајстор, надахнут западним утицајима, који је израдио све остале украсе у тој књизи. Двојица минијатуриста нису пратили само обрасце међусобно разнородног порекла већ су имали и сасвим различите уметничке приступе и рукописе.

Заставица на fol. 1r састављена је од три лука ослоњена на четири стуба која почивају на круговима са уписаним осмолатичним цветовима, постављеним на водоравну основу (сл. 1). На теме средњег, нешто вишег лука смештен је крст с врежама, ослоњен на правоугаоно постоље, а над бочним луковима налази се по један мањи крст. Под луковима, између стубова, виде се јеванђелисти, представљени до појаса, сваки с десницом у благослову и затвореном књигом у ле-

* Овај рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036), који финансијски подржава Министарство просвете и науке Републике Србије.

** tatjana.starodubcev@uns.ac.rs

1 Студије у којима су изнета таква мишљења биће наведене уз одговарајуће редове у овом раду.

2 За тај рукопис v. J. Prolović, *The Early Period of Illuminations in Serbian Manuscripts*, in: *Byzantine Heritage and Serbian Art. Sacral Art of the Serbian Lands in the Middle Ages*, ed. D. Vojvodić, D. Popović, Belgrade 2016, 186–188, где је наведена одговарајућа литература. За датовање подизања поменуте цркве cf. М. Марковић, *О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму*, Зограф 36 (2012) 21–40.



Сл. 1. Мирослављево јеванђеље, заставица, fol. 1r (фото: Народни музеј, Београд)
Fig 1. Miroslav Gospel, headpiece, fol. 1r (photo: National Museum, Belgrade)

вој руци. Приказана су само тројица – Јован, Марко и Лука. Њихови епитети *свети* исписани су у облику грчких скраћеница, а имена и називи *јеванђелист* израђени су на српскословенском. Сликар те заставице изводио је основни цртеж тамносмеђом бојом, прилично дебелом линијом. Стварао је плошне несразмерне фигуре, покривене једноставним хаљинама без прегиба и огртачима чији набори, наизменично обојени двема бојама, не пружају осећај тродимензионалности, већ утисак шара у облику трака. Главе су им неправилног облика, црте лица, као год и коса и брада, извучене цртежом, без покушаја подсликавања инкарната, на којем се појављују, прилично немарно нанете, само црвене површине руменила на образима. Распон боја је веома скучен. Сликар је, поред тамносмеђе, којом је радио цртеж, користио још само пигменте црвене, зелене и окера и злато.[3]

Јеванђелисти су у рукописима у српској средини, једнако као и у византијској, обично представљани у призорима који описују настанак њихових састава и најчешће су засебно сликани. Одакле је овај мајстор црпио подстицај да их прикаже на сасвим другачији начин могуће је разазнати једино трагањем за минијатурама у другим областима у којима су јеванђелисти били чеоно сликани и постављани под лукове на стубовима. Иако стојеће фигуре јеванђелиста нису често приказиване, претпоставља се да су биле пореклом старије од оних које су с временом постале уобичајене и да њихово порекло треба видети у Египту, односно у Александрији.[4] Чеоно постављене представе творца јеванђеља одавно су се појавиле у рукописима. Довољно је подсетити на добро познато сиријско *Рабулино четворојеванђеље* из 586. године,[5] као и на друге рукописе настале у истој средини у којима су писци приказани чеоно окренути, испод лукова ослоњених на стубове.[6] Јеванђелисти који стоје под луковима на стубовима, на пример, срећу се и на минијатурама у коптским књигама,[7] као и у оним рађеним у Грузији.[8]

---

[3] О тој заставици, на основу до тада објављених рукописа, cf. Ј. Максимовић, *Студије о Мирослављевом јеванђељу III. Ликови јеванђелиста у Мирослављевом јеванђељу*, ЗЛУМС 8 (1972) 41–45 и сл. 1.

[4] О представама стојећих јеванђелиста, уз претпоставку да је такав начин приказивања рођен у Египту, у Александрији, v. A. M. Friend, Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, Art Studies (1927) 124–133; cf. и *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan, Princeton 1973 (= *American Collections*), 44–45, са старијом литературом.

[5] J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, 139, 148; *Album*, pls. 28.1–2; детаљно за примере из *Рабулиног јеванђеља*, где Лука и Марко стоје (fol. 10r), а Јован и Матеј седе (fol. 9v), cf. Friend, *The Portraits of the Evangelists*, 126; idem, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. Part II*, Art Studies (1929) 3–9, Figs. 1–2; *Il tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. I.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, ed. M. Bernabò, Roma 2008, 10–11, Tavv. XVIII–XIX (M. Bernabò).

[6] На пример, свети Јефрем у рукопису из XI века из Патријаршијске бибилиотеке у Хомсу (Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 237, 238; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 61.1). На нешто другачији начин, на пример, како седе под конструкцијом на два стуба који носе архитравну греду над којом су четири забата, два бочна у облику троугла и два средња полукружна, четворица јеванђелиста су приказани у јеванђелистару из XII или XIII столећа који се чува у Лондону (British Museum, OR. 3372), fol. 5r (idem, *Les manuscrits syriaques*, 261, 263; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 66).

[7] Тако су приказани јеванђелисти (Марко, fol. 101v, и Лука, fol. 165v) у рукопису Vat. Copt. 8 с краја XII или почетка XIII века (M. Cramer, *Koptische Buchmalerei*, Recklinghausen 1964, 87, Abb. 95, 100; J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974, 154, pl. 38, 1–2). На исти начин су представљена и два света монаха на једном листу из VII или VIII столећа донетом из Белог или Црвеног манастира у Коптски музеј у Каиру (Cramer, *Koptische Buchmalerei*, 71, Abb. 80; Leroy, *Les manuscrits coptes*, 89, pl. 27, 1).

[8] У првом јеванђељу Цручи (Джручи), у Грузијској академији наука у Тбилисију, Н-1660, из 940, сваки од четворице јеванђелиста приказан је чеоно, у пуној фигури, под лучном конструкцијом ослоњеном на стубове (Р. Шмерлинг, *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX–XI вв*, Тбилиси 1979, 42–43, Т. 16–18, 22), а једнако је представљен и Матеј који се очу-

Особито су чести у јерменским рукописима, где су обично приказивани четворица, у пуној фигури, тек благо окренути један према другом како би чинили два пара, постављени између пет стубова који придржавају четири лука. Такве минијатуре се виде у бројним јеванђељима насталим у XI и XII веку, која су, како се претпоставља, рађена по узору на старије сиријске обрасце.[9] Чеоно окренути јеванђелисти у пуној фигури, обично с десницом у гесту благослова и књигом у левој руци, ретко се јављају у грчким рукописима. На пример, такве представе Луке и Јована налазе се на двема од пет минијатура насликаних преко целе стране, насталих током друге половине IX века вероватно у Цариграду, уметнутих у рукопис из XII столећа који се чува у Универзитетској библиотеци у Принстону (cod. Garrett 6),[10] а слике Матеја и Луке виде се на два листа, израђена по свему судећи у Цариграду крајем IX или почетком X века, уметнута у рукопис с краја IX столећа који се налази у Метеорима (број 106).[11] На тај начин су насликани, али између пет стубова под архитравном гредом над којом су три циборијума, на минијатури у јеванђелистару насталом 1060/1061. у некој палестинској преписивачници (Megale Panagia 1, fol. 2v).[12] Сличан је случај и у рукопису који се налази у Великој лаври на Светој Гори (A 104), израђеном у XII веку у неком скрипторију у јужном делу Апенинског полуострва – у њему су се очувале слике двојице стојећих јеванђелиста под грађевинама с двојним луковима, пошто су представљени у пару са светитељима, Лука с Павлом, а Јован с Петром.[13] У словенским областима изгледа да није постојао обичај да они буду тако приказивани. Усамљен пример који нам је познат налази се у *Маријинском јеванђељу*, преписаном глагољицом негде у X или XI веку.[14]

Чеоно окренути јеванђелисти, приказани само до појаса, далеко су ређе сликани, мада су се појавили већ у VI столећу у *Росанском јеванђељу*.[15] Срећу се на минијатурама у коптским рукописима. Постављени у медаљоне, између кракова крста, виде се на представи на почетку једне књиге из 905/906. која се чува у Њујорку (Pierpont Morgan Library, M. 600), пред саставом Кирила Јерусалимског о обретењу часнога крста,[16] као и у јеванђелистару из 1204/1205. донетом из манастира Светог Антонија у Ватикан (Copto 9, fol. 20v),[17] док се у рукопису истог састава из 1220. у библиотеци Сиријског манастира у Нитријској (Скитској) пустињи налази заглавље што заузима готово целу страну, а на којем су приказани горе Матеј и Марко у медаљонима и доле Лука и Јован у правоугаоним оквирима.[18] Сва три наведена рукописа дела су

вао у четворојеванђељу што се налази на Синају (No 38 или No 12) из последње четвртине X столећа (*ibid.*, 89–91, T. 27), али и Микаил Модрекили у зборнику црквених песама чији је он писац (S-425), из последњих година X века (*ibid.*, 117, T. 35). Поред тога, у јеванђељу из 897, нађеном у селу Адиши у Горњој Сванетији, приказани су у стојећем положају, на заједничкој представи, Лука и Јован (cf. *ibid.*, 17, 22, 25, 26, без приложених илустрација, где је указано на то да такве минијатуре имају порекло у ранијем обрасцу, рођеном на Блиском истоку). За грузијске примере cf. Prolović, *The Early Period of Illuminations*, 183.

[9] Јеванђеље из XI века у Вашингтону, Freer Gallery of Art, FGA 47.3, fol. Cv (S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington 1963 (= Der Nersessian, *Freer Gallery of Art*) 2, 4, Pl. 5, Fig. 8), четворојеванђеље из 1018. у Збирци Матенадаран у Јеревану, No 4804, у којем су, на fol. 7v, приказана четворица јеванђелиста [Т. А. Измайлова, *Армянская миниатюра XI века*, Москва 1979, 21, 26–27, ил. 4, где је наглашено да су такве минијатуре рађене по неким веома раним обрасцима и да се слична представа налази у позном персијском јеванђељу из 1547, које се чува у Фиренци, Laur. XVII (81), насталом према једном рукопису израђеном између 1270. и 1283. за сиријске хришћане јаковите које су Монголи преселили у Иран, *ibid.*, 26–27, cf. и Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 421; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 156.1]. Исти је случај и у јеванђељу из 1041. које се налази у Библиотеци Јерменске патријаршије у Јерусалиму, No 3624 (Измайлова, *Армянская миниатюра XI века*, 65, 84, ил. 37), јеванђељу из прве половине XII века у Збирци Матенадаран, No 2877 (*Armenian Miniatures*, Text and notes L. A. Dournovo, preface S. Der Nersessian, London 1961, 68, 69). У јеванђељу из XII века у Збирци Матенадаран у Јеревану, No 4807, на fol. 3r, при заставици, приказан је фронтално Матеј како стоји под луком на два ступца (Г. Акопян, *Миниатюра Васпуракана XIII–XIV вв*, Ереван 1989, Табл. II). За јерменске примере cf. Prolović, *The Early Period of Illuminations*, 183.

[10] Friend, *The Portraits of the Evangelists*, 125–126, Figs. 18–20 (објављено у време када је рукопис припадао приватној збирци); *American Collections*, 45, 52–54, Frontispiece, нарочито 45, 54, где је изнета претпоставка да се у овој књизи налазе вероватно најстарији очувани портрети стојећих јеванђелиста; Prolović, *The Early Period of Illuminations*, 183. У тај кодекс су убачене минијатуре с представама Христа (fol. 10v), Богородице Оранте (fol. 11r), Марка (fol. 54v), Луке (fol. 83v) и Јована (fol. 130v). Изнад Луке, Јована и Богородице налазе се лукови, ослоњени на стубове.

[11] Матеј fol. 13v, Лука fol. 204v, cf. Δ. Ζ. Σοφιανός, Γ. Γαλάβαρης, *Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα των μονών των Μετεώρων, τόμ. Α΄. Εισαγωγή – Περιγραφές; τόμ. Β΄. Εικόνες έγχρωμες*, Αθήνα 2007, *Α΄*, 91–93; *Β΄*, Εικ. 42–43.

[12] I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* I–II, Leiden 1981, I, 24–25; II, Ill. 128; G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, Fig. 102; P. L. Vocotopoulos, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athens–Jerusalem 2002, 24, Fig. 2. Поред тога, у Јерусалиму се чува и познати литургијски свитак Staurou 109, пред чијим је првобитним делом, из друге половине XI века, где се налази *Литургија светог Јована Златоустог*, постављена минијатура са пет лукова на стубовима, где су приказани у средини Богородица, поред ње свети Јован Златоусти и Василије Велики и на крајевима свети Ђорђе и неидентификовани епископ с нимбом, док се у трећем делу, придодатом у XIV веку, налази чеоно представљен свети Јован Златоусти испод лука на стубовима (*ibid.*, 96, 98, Figs. 43, 44).

[13] Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 51–52, Figs. 19–20; R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 81, 82, Figs. 58–59.

[14] А. Джурова, *1000 години българска ръкописна книга*, София 1981, 20, ил. 18; *Древности монастырей Афона в России из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья. Каталог выставки 17 мая – 4 июля 2004 года*, Москва 2004, 162, III, 1; Prolović, *The Early Period of Illuminations*, 183–184, fig. 144, где су наведени примери представа јеванђелиста под луковима у раним грчким, јерменским и грузијским књигама (објављено у време када је овај текст већ био предат у штампу). У том рукопису, који се чува у Москви (ГБЛ, Григ. 6), очувале су се представе Марка (fol. 44r), Луке (fol. 77v) и Јована (fol. 133v). Доступне су нам биле само представе, односно веома избледеле минијатуре Луке и Јована постављених под лукове, праћених ћириличким натписима.

[15] Ради се о минијатури на fol. 5r, пред конкорданцом. Четири медаљона с попрсјима постављена су у широк кружни рам који уоквирује наслов. Сваки јеванђелиста благосиља десном руком и левом држи затворену књигу, cf. D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961, 124 и fig. 61.

[16] Leroy, *Les manuscrits coptes*, 101, pl. 36.

[17] *Ibid.*, 148, pl. 100; за добру репродукцију v. M. Zibawi, *Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart*, Regensburg 2004, Abb. 146.

[18] Leroy, *Les manuscrits coptes*, 155, pl. 97,2.



Сл. 2. Јеванђелистар cod. 237, манастир Свете Катарине на Синају, прва половина XII века, заставица, fol. 177v (према: Weitzmann, Galavaris, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I)

Fig. 2. Gospel lectionary cod. 237, St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, first half of the 12th century, headpiece, fol. 177v (after: Weitzmann, Galavaris, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai I)



Сл. 3. Манастир и испосница Светог Петра Коришког (фото: Народни музеј, Београд)

Fig. 3. Monastery and Hermitage of St. Peter of Koriša (photo: National Museum, Belgrade)



Сл. 4. Испосница Светог Петра Коришког, поглед на сликарство (фото: И. Ђорђевић)

Fig. 4. Hermitage of St. Peter of Koriša, a view of wall paintings (photo: I. Djordjević)

мајстора који су радили прилично наивно једноставне, плошне представе.

С друге стране, заставица са три лука веома се ретко појављивала. Види се у грчком рукопису јеванђелистара и апостолских посланица у Националној библиотеци у Атини (број 133), из друге половине XIII века, који је можда настао за манастир Блаженог Мелетија, у граничном подручју између Атике и Беотије. На почетној страни (fol. 1r) представљени су у доњем делу, у три медаљона, хетимасија у средини и два попрсна анђела са стране, а у горњем, испод три лука која придржавају четири стуба, допојасно приказани Христос, Богородица и свети Јован Претеча у Деизису; над средњим луком је крст, а изнад бочних по један паун.[19]

Примери који носе највише појединости блиских онима у заглављу *Мирослављевог јеванђеља* запажају се у два грчка јеванђелистара што се чувају у

[19] A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece II. Manuscripts of New Testament Texts 13th–15th Century*, Athens 1985, 32–33, Fig. 28.

манастиру Свете Катарине на Синају. Први се налази у рукопису с почетка XII века (cod. 207), који је вероватно настао у обитељи у којој се и данас налази. На почетној страни (fol. 1r), у заставици у облику слова П, између два доња дела смештен је свети Јован Богослов, приказан попрсно, како благосиља десном руком и левом држи затворену књигу.[20] Најзад, у књизи из прве половине XII столећа (cod. 237), на почетку јутарњих јеванђеља (fol. 177v), насликана је заставица сличног облика, над којом је лик Христа уписан у велики кружни оквир. На њеном попречном делу налазе се три медаљона с попрсјима јеванђелиста, нажалост без натписа са именима (сл. 2).[21] Минијатуре у оба наведена рукописа рађене су грубим цртежом и изведене су једноставно и плошно.

Други споменик у којем су препознавани одјеци утицаја са Истока налази се на обронцима Шар-планине, изнад села Корише код Призрена. На скоро окомитим стенама што се, окренуте југу, надвијају над клисуром Коришке реке, смештена је *испосница* у којој је обитавао и био сахрањен *свети Петар Коришки*, а око ње је касније уобличен манастир (сл. 3). То је мала природна пећина, тек местимично измењена људском руком, неправилне, овалне основе (дужине 2,65 m, ширине око четири метра и висине преко четири метра), са улазом на јужној страни, која је једина имала изграђен зид, начињен од ломљеног камена. У њој је, пред северним зидом, издубљен гроб у којем је био сахрањен Петар Коришки (дужине 2,25 m, ширине око 90 cm и дубине 65 cm).[22]

У испосници су се сачували остаци два слоја живописа (сл. 4). Пажњу треба посветити оном старијем, на којем су једни светитељи обележени грчким, други српскословенским, а поједини натписима са наизменичном употребом два језика. Прилично је оштећен јер је био искуцан још у XIV веку да би преко њега био нанет малтер за нове фреске, а потом и 1933, приликом потраге за ликом светог Петра Коришког, када је млађи слој слика у нижим деловима потпуно уништен. Првобитни живопис види се у висини сокла и двема зонама изнад њега. У горњој се у простору олтара налази Деизис – Христос седи на престолу и поред њега стоје свети Јован Претеча, њему слева, и, здесна, Богородица (сл. 5 и 6). Деизис је црвеном траком одељен од осталог живописа у тој висини, који се очувао само на северној страни. Најпре, у доњем делу те зоне, изнад гроба Петра Коришког, налази се плитка ниша у којој се назире веома оштећено попрсје неког светог монаха. Потом следе арханђео Михаило у царским одорама, приказан у пуној фигури, усмерен ка светилишту, у нижем делу правоугаона површина украшена мотивима какви се виде на соклу, затим фрагментарно сачувана фигура апостола Петра са свитком и три кључа у руци, такође усмереног према олтару, док се иза њега распознају остаци неке грађевине и трагови још једног здања (сл. 7). У нижој зони је низ стојећих фигура, постављених под одговарајуће украшене живописане лукове, у светилишту ослоњене на сликане стубове. У олтару се налазила Служба архијереја одевених у фелоне. Од тог призора преостали су делови фигура светих Василија Великог, Григорија Богослова и Власија у северној половини (сл. 8), а у јужној само трагови обличја светог Јована Златоустог и фрагменти представа још два архијереја. Између двојице писаца литургије, при дну ниже зоне, назиру се трагови који сведоче да је часна трпеза била прислоњена уз стену. У западном делу сачувале су се фигуре петорице светих ратника – Димитрија, Ђорђа, Прокопија, Меркурија и Никите – од југа преко севера ка истоку, док је обличје следећег светитеља, смештеног покрај олтара, потпуно уништено (сл. 9). Испод њих се у појединим деловима распознаје сокл светле основе, с једноставним украсима. Подељен је на правоугаона поља са по две дијагоналне линије постављене у два различита правца, које се при средини спајају у четири међусобно одвојена угла. Из обе линије повезане истим углом изниче по једна витица и у пару с наспрамном твори обличје листа (сл. 10).[23]

Сматрало се да је првобитни живопис испоснице настао старањем Петра Коришког,[24] али је с временом превладало мишљење, засновано на убедљивим основама, да је израђен бригом његових следбеника након упокојења и сахране учитеља.[25] Међутим, проблем је представљала чињеница да су у науци дуго изношене различите претпоставке о томе када је Петар Коришки живео. Недавно је Ирена Шпадијер приликом пажљивог разматрања прославних списа по-

---

[20] K. Weitzmann, G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts I. From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton 1990, 116–117, 118, Colorplate XIX:a, fig. 392, који кажу да обликовање лица, нарочито Јовановог, с главом чији обрис делује попут лобање, подсећа на представе у рукописима рађеним у области Палестине, на пример у рукопису Megale Panagia 1.

[21] Weitzmann, Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 124, 126, fig. 419, наглашавају провинцијско порекло овог рукописа, видљиво и у палеографским и у ликовним особеностима.

[22] За архитектуру испоснице и манастирске целине v. Ђ. Бошковић, *Испосница Петра Коришког, архитектура*, Старинар 7–8 (1958) 91–93; О. Марковић, *Остаци манастира Петра Коришког*, СКМ 4–5 (1968–1971) 409–420; I. Sinkević, *St. Petar Koriški and His Monastery*, Serbian Studies 88/1–2 (1994) 105–117, нарочито 105, 107–110. За подвизавање Петра Коришког, окупљање његових следбеника, образовање лавре и потом манастира, као год и о поштовању светога и њему посвећеним прославним саставима cf. D. Popović, *The Cult of St Peter of Koriša. Stages of Development and Patterns*, Balcanica 28 (1997) 181–211; eadem, *Средњовековне пећине-испоснице у призренском крају – Претходна истраживања*, ИЧ 44 (1997) 129–130, 131–135; eadem, *Пустиње и свете горе средњовековне Србије – писани извори, просторни обрасци, градитељска решења*, ЗРВИ 44 (2007) 267–268.

[23] О том слоју живописа, опширно, v. Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7–8 (1956–1957) 93–98, 102–110; В. Ј. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958) 173–200, cf. и idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 34, 193, n. 31; Sinkević, *St. Petar Koriški*, 109–110, са старијом литературом. У разматрањима се ослањамо искључиво на литературу и фотодокументацију пошто нисмо у могућности да обиђемо споменик.

[24] Љубинковић, *Испосница*, 95, 97, 110; Ђурић, *Најстарији живопис*, 189–190.

[25] Такво мишљење први је изнео Р. В. Катић, *Постанак и прошлост хиландарског метоха манастира св. Петра Коришког*, ЗЛУМС 18 (1982) 133–150, нарочито 142–144; cf. Popović, *The Cult of St Peter of Koriša*, 190–194; eadem, *Средњовековне пећине-испоснице*, 134 (пред крај Петровог живота или непосредно по његовој смрти); Б. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008, 218–219.



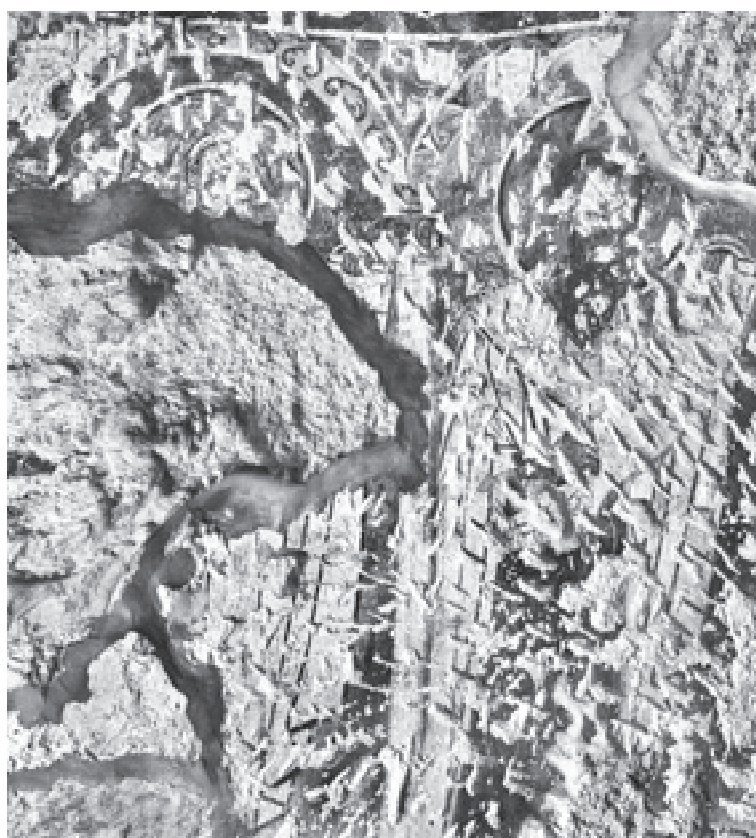
Сл. 5. Исӣосница Свеѿоī Пеѿра Коришкоī, Деизис (фоѿо: Народни музеј, Беоīрад)
Fig. 5. Hermitage of St. Peter of Koriša, Deesis (photo: National Museum, Belgrade)



Сл. 6. Исӣосница Свеѿоī Пеѿра Коришкоī, Деизис (црѿеж Б. Вуловић)
Fig. 6. Hermitage of St. Peter of Koriša, Deesis (drawing B. Vulović)



Сл. 7. Испосница Светоī Петра Коришкоī, арханђео Михаило и свеѿи Пеѿар (фоѿо: Народни музеј, Беоīрад)
Fig. 7. Hermitage of St. Peter of Koriša, Archangel Michael and St. Peter (photo: National Museum, Belgrade)



Сл. 8. Испосница Светоī Петра Коришкоī, Служба архијереја, деѿаљ, северни део (фоѿо: Народни музеј, Беоīрад)
Fig. 8. Hermitage of St. Peter of Koriša, Officiating Bishops, detail, northern part (photo: National Museum, Begrade)

свећених светом (служби и пролошких и опширног житија) веома аргументовано показала да доба његовог подвига треба видети у нешто ранијим временима него што се сматрало, у XII веку, односно да се његов живот, који је био прилично дуг, окончао крајем XII или, што је мање вероватно, почетком XIII столећа.[26] Стога се може претпоставити да је испосница, украшена вероватно убрзо након смрти Петра Коришког, била осликана негде у временима на размеђи XII и XIII века.

Живопис испоснице је добро познат захваљујући труду Радивоја Љубинковића и Војислава Ј. Ђурића. Они су детаљно истражили те фреске и пре више од пола века објавили студије у којима су, на основу тадашњих сазнања о средњовековном сликарству, изнели запажања о иконографским особеностима и претпоставке о путевима којима су различити уметнички утицаји стигли у околину Призрена.[27] Стога у овом раду не постоји намера да се детаљно истраже све фреске старијег слоја, већ ће пажња бити посвећена искључиво неуобичајеним мотивима, односно темама и појединостима које се ретко виђају у источнохришћанском живопису, а у којима су у старијој литератури препознавани утицаји хришћанског Оријента, пристигли непосредно са Истока или преко Апенинског полуострва.

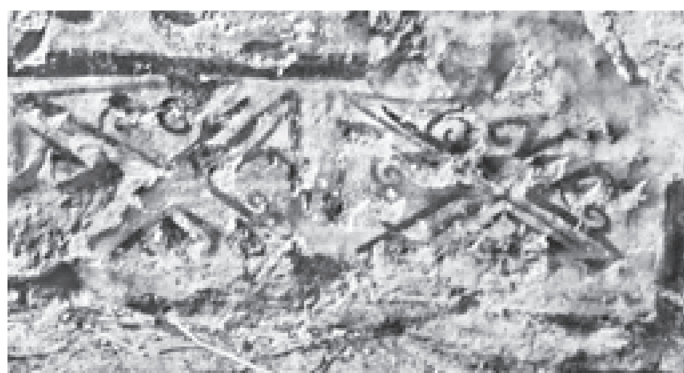
Већ је у ранијим истраживањима посебна пажња поклоњена Деизису, постављеном у простор који у испосници замењује полукалоту олтарске апсиде (сл. 5, 6), и одмах је наглашено то да се сачувало мноштво примера Деизиса из XI или XII столећа сликаних на том месту у црквама Византије и њеног културног круга, првенствено у источним и западним провинцијама царства и у периферијским областима. Поменути су и ретки тада познати примери представа Деизиса у апсидама цркава на Балкану, у којима су препознати монашки карактер или гробна намена. Изнета је претпоставка да је приказивање Деизиса у непосредној вези са сепулкралном сврхом здањâ у којима би се нашао, те да је такав случај и у Кориши, пошто је у пећини био сахрањен пустињак Петар, о чему сведоче и речи Теодосија Хиландарца у *Житију* и, данас празна,

[26] И. Шпадијер, *Свеѿи Пеѿар Коришки у сѿарој срѿској књижевносѿи*, Београд 2014, passim, нарочито 195–206. Иста ауторка посветила је бројне веома корисне студије овоме светом, које, ради уштеде простора, овде нећемо посебно помињати, а оне су, као и целокупна литература, укључујући најновију, дате у научном апарату наведене књиге.

[27] Љубинковић, *Испосница*, 89, 102–110; Ђурић, *Најсѿарији живоѿис*, 173–195.



Сл. 9. Испосница Светог Петра Коришког, свети ратници, детаљ, свети Димитрије и Ђорђе (фото: Народни музеј, Београд)
Fig. 9. Hermitage of St. Peter of Koriša, Holy Warriors, detail, St. Demetrios and St. George (photo: National Museum, Belgrade)



Сл. 10. Испосница Светог Петра Коришког, сокл, детаљ (фото: Галерија фресака, Београд)
Fig. 10. Hermitage of St. Peter of Koriša, dado, detail (photo: Gallery of Frescoes, Belgrade)

гробница.[28] За представу светог Јована Претече с рукама укрштеним на грудима у знак молитве нађени су сродници у сликарству на Апенинском полуострву, међу којима се најближи налази у једном јеванђељу насталом на његовом југу у XIII веку.[29]

Најновија истраживања показала су да је Деизис у полукалоти олтарске апсиде сликан у бројним црквама источнохришћанског света, не само у његовим крајњим источним и западним областима већ и на Балкану и многим грчким острвима, и то у складу с његовим литургијским значењем. При томе је, наравно, указано и на есхатолошки смисао Деизиса као сажете представе Страшног суда и показани су разлози за његово приказивање на местима гробне намене управо на примеру испоснице Светог Петра Коришког.[30] Деизис, дакле, није сликан само у здањима са фунерарном сврхом и није тако ретко, као што се некада мислило, представљан у светилиштима храмова на Балкану. С друге стране, на том простору није познат пример призора Деизиса са светим Јованом Крститељем који упућује молитву рукама прекрштеним на грудима, какве се понекад срећу у рукописима на Апенинском полуострву.[31] Став руку

[28] Љубинковић, *Испосница*, 106–107; Ђурић, *Најстарији живопис*, 180–184; у оба рада наведени су бројни примери.

[29] Љубинковић, *Испосница*, 109; Ђурић, *Најстарији живопис*, 182–183. Обојица су навела рукопис објављен у каталогу *Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, April 25 – June 22*, Baltimore 1947, 144, Pl. CI, fig. 730. Ради се о јеванђелистару који се чува у Њујорку (Pierpont Morgan Library Ms. 423), израђеном крајем XIII века можда у Капуи. На представи Деизиса у том рукопису и Богородица и свети Јован Претеча упућују молитву држећи руке укрштене на грудима.

[30] Д. Војводић, *Запажања и размишљања о сликарству светилишта Спасове цркве у Жичи*, Ниш и Византија 11 (2013) 257–265, нарочито 262 и n. 72; М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014, 251–257 (Д. Војводић), у оба текста с наведеним многобројним примерима и опсежном литературом.

[31] Међутим, на представама Деизиса у храмовима на Апенинском полуострву објављеним у нама доступним издањима нисмо уочили светог Јована Претечу који се моли прекрштених руку, cf., на пример, приложене илустрације у издањима C. D'Angela, *Archeologia ed insediamenti rupestri medievali*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, passim, нарочито il. 127, 129, 133; V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–*

укрштених у висини прса у византијском и српском живопису појављивао се на портретима преминулих личности.[32] Приликом разматрања таквих представа поменут је и неуобичајен став светог Јована Претече у Кориши и предложено је његово другачије тумачење. Уочене су многе подударности у животима двојице светитеља, Петра и Јована, те је изнета претпоставка да је, захваљујући сличности њихових житија, свети Петар Коришки нашао начина да посредно учествује у том Деизису.[33] С друге стране, указано је на то да су фигурама с рукама укрштеним на грудима изражаване особине као што је покорност и да је с временом такав став постао ознака за молитву, односно за скрушеност и понизност.[34] Овде неће бити поменути примери исказивања покорности на византијском двору и смерности као врлине владара.[35] Пажња ће бити посвећена представама појединих врлина у монашком животу. Фигуре с рукама прекрштеним на прсима срећу се у минијатурама у рукописима *Лествице* Јована Лествичника. Јављају се у призорима који треба да представе послушност, на пример у примерцима у Универзитетској библиотеци у Принстону (Garett MS 16, fol. 23v) из 1081, Ватикану (Vatic. Cod. gr. 394, fol. 19r) с краја XI века и манастиру Свете Катарине на Синају (Sinai gr. 418, fol. 39r) из XII столећа,[36] као и у оквиру минијатуре у истој књизи (fol. 197v) која се односи на смерност.[37] Поред тога, у ватиканском примерку, на почетку одељка о молитви (fol. 144r), такав став има фигура означена као *παράστας(ις)*, побожност, којој је парњак молитва, *προσευχ(ή)*, приказана



Сл. 11. Лествица Јована Лествичника, Vatic. Cod. gr. 1754, крај XII или почетак XIII века, четврти тропар девете оде покајног канона, fol. 19r (према: Martin, The Illustration of the Heavenly Ladder)
Fig. 11. Ladder of Divine Ascent by John Climacus, Vatic. Cod. gr. 1754, late 12th or early 13th century, 4th troparion of the 9th ode of the canon of repentance, fol. 19r (after: Martin, The Illustration of the Heavenly Ladder)

уздигнутих руку.[38] Најзад, у једном другом рукопису у Ватикану (Vatic. Cod. gr. 1754), с краја XII или почетка XIII века, минијатурама је украшен и покајни канон лествице. Уз четврти тропар девете оде, где се у молитвеном духу изражава Богородичина захвалност за спасење покајника и њихово обитавање у рају, налази се призор смештен у рајски пејзаж (fol. 19r). Мајка Божја упућује молитву према руци Божјој, која благосиља из сегмента неба у горњем десном углу. Велика скупина монаха у левом делу стоји у молитви, а двојица који их предводе прекрстили су руке на прсима (сл. 11).[39] Приликом осврта на такав став у монашком окружењу не би требало изоставити портрет Неофита, оснивача испоснице код Пафоса на Кипру. У беми, на слоју живописа насталом 1183, у своду, наспрам Вазнесења, приказан је, између арханђела Гаврила и Михаила, Неофит како стоји руку прекрште-

XIV), in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, passim, нарочито il. 449, 494, 523; idem, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI–XIV)*, in: *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, passim, il. 433.

32 A. Semoglou, *Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e–16e siècle)*, Зограф 24 (1995) 5–11, нарочито 8–10; М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, 92–93 и n. 322–324 (Б. Цветковић), са обиљем примера и исцрпном литературом.

33 Semoglou, *Contribution à l'étude*, 9–10.

34 Поповић, Габелић, Цветковић, Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 93 и n. 322–324 (Б. Цветковић), с многобројним наведеним представама, а поједини од тих примера биће поменути и у овом тексту. На такво значење су упозорили још Љубинковић, *Испосница*, 109; Ђурић, *Најстарији живопис*, 182–183.

35 Cf. Поповић, Габелић, Цветковић, Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 93 и n. 322, 324 (Б. Цветковић). Овакве примере избегавамо најпре зато што припадају животу двора, а потом зато што се најупечатљивија представа, женска фигура руку укрштених на грудима и праћена натписом η ταπινοσι(ς), понизност (*ἡ ταπείνωσις*), налази на тзв. круни Константина Мономаха, чија је аутентичност, као год и намена, доведена у питање, cf. N. Oikonomidès, *La couronne dite de Constantin Monomaque*, TM 12 (1994) 241–262; T. Dawson, *The Monomachos Crown – Towards a Resolution*, Βυζαντινά Σύμμεικτα 19 (2009) 183–192, где је предложена сасвим другачија функција, односно изнето је мишљење да је то било обележје које је приликом прославе тријумфа војсковођа носио око мишице и да је било намењено евнуху Стефану Пергамену у част победе над Георгијем Манијакисом након побуне 1043.

36 J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 24, 27, 47, 58, 87, 90, figs. 35, 78, 184.

37 *Ibid.*, 98, fig. 207. Овај пример навео је и Б. Цветковић (Поповић, Габелић, Цветковић, Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 93, n. 323). С друге стране, у призору исте теме у ватиканском рукопису ниједна приказана особа нема такав став, cf. Martin, *The Illustration*, 77, fig. 120.

38 *Ibid.*, 79, fig. 127. У речницима су наведена многа разноврсна значења речи *παράστασις*, а ми смо прихватили оно које је предложио Мартин.

39 *Ibid.*, 113, 147, fig. 277. У преводу на савремени српски језик тај тропар, Богородичан, гласи: „Теби, Слово и Сине мој и Творче, што си ми велике ствари учинио, захваљујем што си ми примио молитве, и милосрдно погледао јеси на оне што те ишту прилежно, и њима подарио јеси да у твојој неизрецивој слави уживају вечно" [Д. Богдановић, *Покајни канон Лествице у старом српском преводу*, ЗФФ 12/1 (1974) 261], а у натпису уз минијатуру је забележено: „Богородица захваљује за спас покајника и њихово пребивање у рају" (*ibid.*, 261). У старијем грчком рукопису, из друге половине XI века, набављеном 1951. и похрањеном у Румунској академији под ознаком ms. gr. 1294 (скраћено B. A. R. gr. 1294), где се налази илустовани *Покајни канон*, минијатуре и текст девете оде нису се сачували, cf. I. Barnea, *Un manuscrit byzantin illustré du XIe siècle*, Revue des études sud-est européennes 1/3–4 (1963) 319–330, Figs. 1–20.

них на грудима. Покрај његове главе разазнају се речи молитве у јампском дистиху, у којој он изражава наду у то да врлином свог анђеоског образа заиста може бити уведен међу анђеле.[40]

У испосници Светог Петра Коришког, у висини Деизиса, уоквиреног црвеном линијом, представе које су се налазиле у јужном делу потпуно су уништене. Северно се виде две фигуре усмерене према светилишту (сл. 7). Први ступа арханђео Михаило у царским одорама, са сфером у левој руци и трагом вероватно палице у десници. Иза њега се разазнају трагови представе апостола Петра са свитком и три кључа у левој руци.[41] Приказивање светог Петра са кључевима Раја има основу у речима *Јеванђеља по Матеју* (16, 18–19): „А ја теби кажем: ти си Петар, и на овоме камену сазидаћу цркву своју, и врата паклена неће је надвладати. И даћу ти кључеве од царства небеског: и што свежеш на земљи биће свезано на небесима; и што раздријешиш на земљи биће раздријешено на небесима.", због чега је он на такав начин понекад сликан у призорима Страшног суда. Раније се сматрало да су представе светог Петра са кључевима, смештеног међу остале светитеље у храмовима, биле прилично ретке све до XIII века, што је објашњавано претпоставком да су оне постале чешће под западним утицајем. Међутим, очувани стари примери показују да то није био случај и да су и раније таква његова обличја била распрострањена широм источнохришћанског света.[42] Између арханђела Михаила и апостола Петра налази се правоугаоно поље чија доња линија тече у висини њихових стопала. Украшено је, како је већ речено, сродним, готово једнаким мотивима као и сокл у испосници. Зато се може претпоставити да оно представља низак зид, ограду или, пошто се назире усправан издужен смеђи облик који сеже до његовог доњег десног угла, капију. Иза апостола се распознају остаци неке грађевине чији зидови, који полазе од доње линије ове зоне, изгледају као да су израђени крупним каменим блоковима са смеђим спојницама, као и трагови још једног здања чији зидови, који су, изгледа, такође почивали на доњој линији, делују као да су грађени квадратним тесаницима.[43] Сродне представе нисмо успели да запазимо у источнохришћанском живопису. Треба подсетити да је рај, како земаљски тако небески, био ограђено место, окружено зидинама. За разлику од земаљског, који је замишљан као егзотичан врт, метафорична слика вишњег раја представљана је светим градом Јерусалимом као претечом Небеског Јерусалима.[44] Стога се чини да се може изнети претпоставка да здања насликана у испосници Светог Петра Коришког представљају рајска насеља.

На основу претпоставки никако не би требало доносити закључке. Ваља, међутим, подсетити да у Деизису свети Јован Претеча моли на начин којим су исказиване монашке врлине, као што су покорност, послушност, смерност, понизност, побожност, а нарочито на временом блиске примере, портрет Неофита с речима молитве у којој је изразио наду у то да врлином свог анђеоског образа може бити уведен међу бесплотне, као и на минијатуру на којој монаси, смештени у рајски пејзаж, изражавају захвалност Богородици за спасење и обитавање у рају. Наравно, такав начин представљања усрдне молитве не би требало посматрати као плод непосредног утицаја *Лествице*,[45] а још мање

---

[40] C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20 (1966) 165–166, fig. 66. И овај пример је поменуо Б. Цветковић (Поповић, Габелић, Цветковић, Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 93, n. 323). У келији, живописаној у исто време, налази се Деизис којем се моли ктитор Неофит. У овом случају је он, као и свети Јован Претеча, приказан с рукама у уобичајеном молитвеном ставу, cf. Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 180–181, fig. 94.

[41] Можда су наспрам њих, у јужном делу, били арханђео Гаврило и свети Павле и, заједно с призором у светилишту, чинили целину проширеног Деизиса. Ида Синкевић пажњу посвећује очуваним фигурама и запажа да су прилично значајна места поред Деизиса добили арханђео Михаило и апостол Петар. Име апостола Петра јасно алудира на коришког светитеља. Порука је очигледна. Пустињак је, као и апостол његов имењак, водио живот Христовог ученика. Тако њему следује, као и апостолу, вечни живот на небесима. Једнак циљ су имали избор и место представе арханђела Михаила, постављене изнад гроба светог Петра Коришког. Управо је арханђео Михаило, као Божји гласник, дошао да спасе испосника од змије током његовог земаљског живота. Тако је, као лични заштитник, арханђео представљен да би помогао светом Петру Коришком и након смрти. За такво размишљање cf. Sinkević, *St. Petar Koriški*, 106, 109–110.

[42] N. K. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, 32–33, 158–159, где се налази и осврт на такве представе светог Петра у сценама Вазнесења. За претпоставку о западним утицајима од XIII века cf. D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in the Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) (1976) 155–156; за критику тог мишљења cf. Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 32, 33, n. 101. За примере таквих представа светог Петра, почев од једне коптске фреске с краја VIII века, као и за области у којима се срећу, cf. *ibid.*, 32–32, n. 99, 102. За поједине ране представе на хришћанском Истоку, пobројане приликом разматрања два примера из X века у Кападокији, cf. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 52, 264. За такве представе, наведене у истраживању призора у којем Христос предаје кључеве раја светом Петру (*Traditio Clavum*), насликаног у пећинској црквици код села Коњско, украшеној око 1368, cf. S. Bogevska, *Un programme iconographique inhabituel dans la chapelle rupestre Saints-Pierre-et-Paul, Konjsko (Prespa)*, Patrimonium 7 (2010) 233–234, 237–247 и n. 50, figs. 2–5, са закључцима прожетим црквенополитичким разматрањима.

[43] Камени блокови на обе грађевине подељени су дијагоналама од доњег левог до горњег десног угла у троугаона поља – на првој сиве горе и смеђе доле и у најнижа два реда беле горе и боје окера доле, једнако као на другој. Представе сличних блокова потражили смо на фрескама насталим у Србији у нешто доцније украшеним храмовима. У Студеници, живописаној 1208/1209, у призору Распећа такво градиво је приказано на зидинама Јерусалима, cf. Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 76 и сл. 62 (Г. Бабић). У Жичи, на првом слоју фресака у наосу, насталом око 1220, опет се налази на зидинама Јерусалима у Распећу, а и у пољу тла на сцени Скидања с крста, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 223–226, сл. 133, 237, 248 (Д. Војводић), за датовање *ibid.*, 28 (Д. Поповић). Поред тога, види се и у делу који означава тло у призору Распећа у параклису у кули, осликаном негде у другој половини треће или првој половини четврте деценије XIII века, cf. *ibid.*, 323, сл. 219 (Д. Војводић), за датовање *ibid.*, 31 (Д. Поповић).

[44] Cf. М. В. Бибиков, *Византийский Эдем: «время-в-пространстве»*, in: *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и древней Руси*, ed. А. М. Лидов, Москва 2006, 91–97, са изворима и литературом.

[45] Међу познатим очуваним словенским примерцима рукописа *Лествице* најстарији, писан руском редакцијом, потиче из средине XII века, а најранији српски настао је у последњој четвртини XIII столећа (Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 28–29, 205). Претпоставља се да је на словенски језик преведена још у X или XI веку, свакако на подручју Балкана, вероватно Бугарске (*ibid.*, 28, 179). Лествица је више пута изричито наведена у прологу за

њеног *Покајно̄г канона*.[46] Пре ће бити да је став руку прекрштених у молитви постао, бар у монашким круговима и међу привրженицима аскезе, какви су били ученици Петра Коришког, израз скрушене молбе. Уколико се наведене претпоставке прихвате као могуће, могло би се помишљати на то да је у овој зони била приказана целина у којој су били спојени проширени Деизис и виђење раја, односно сажето исказан Страшни суд с визијом небеских насеља.

Сви светитељи у доњој зони стоје под сликаним украшеним луковима, који су у простору светилишта ослоњени на стубове с капителима са волутама (сл. 8 и 9). Истраживачи су одавно запазили да су се такви мотиви, античког порекла, врло рано појавили у хришћанској уметности, нарочито на Западу, а и да се срећу у византијском живопису на Балкану, о чему сведоче многобројни примери светитеља приказаних у наосима храмова. Указали су на то да су под таквим луковима представљани архијереји у доњој зони олтарске апсиде у црквама у Кападокији и Грузији, као и у Риму, али да није познато да су на такав начин приказивани у храмовима на Балканском полуострву живописаним од XI до XIII века.[47] Заиста, у црквама на просторима Ромејског царства чеоно окренути архијереји испод сликаних лукова прилично се често срећу у светилиштима храмова у Кападокији.[48] Међутим, епископи под луковима на стубовима сликани су и изван те области, а највећи број таквих примера сачувао се, по свему судећи, у Атици. Они се виде, чеоно постављени, у ђаконикону и протезису цркве Преображења код места Коропи, осликане крајем X или почетком XI столећа[49] и у светилишту храма Спаситеља у Мегари, живописаног око 1200.[50] Приказани су како служе окупљени око Агнеца у храму Свете Недеље код села Кратеа, украшеном 1197/1198,[51] јужној пећинској цркви на планини Пентели, осликаној почетком XIII века[52] и храму Арханђела у Маркопулу, украшеном фрескама током последњих деценија истога столећа,[53] као и у цркви Преображења у близини Галаксидија, у Етолији, живописаној средином или у трећој четвртини XIII века.[54] Наведени примери показују да представе архијереја постављених под украшене лукове на стубовима нису биле стране на Балкану и да су се појављивале у живопису светилишта појединих храмова.

У сликарству у испосници Петра Коришког превлађују снажна линија и прилично смеле боје. Контуре и набори драперија, ликови и црте лица, као год и бројни украси, извучени су углавном смеђим цртежом. Тела представљених фигура су плошна, покривена драперијама сликаним без сенчења, с наборима обележеним линијама које често не прате облике и покрете. Једнак недостатак пластичности види се и на лицима, рађеним окером са сивим сенкама и неправилно нанетим овалним руменилом на образима. С друге стране, украсне појединости – као што су делови намештаја, свечане или војничке одеће или опреме ратника – рађене су веома брижљиво.[55] Приликом истраживања таквог уметничког приступа постављено је питање о томе да ли би његове изворе, нарочито ако се има у виду представа светог Јована Претече с рукама прекрштеним на грудима, требало тражити на Апенинском полуострву, особито у његовом јужном делу, али је одмах упозорено на то да је на њега тешко одговорити без других података. Тада је исказано и мишљење да су минијатуре *Призренско̄г јеванђеља* оријенталног уметничког порекла и да су њихови узори, долазећи заобилазним путем преко јужног дела Апенинског полуострва, примили чисто муслиманске појединости док су пристизали на подручје око Призрена.[56] Изнета је претпоставка да би корене оријентализма сликарства у том крају у раном XIII столећу требало тражити у анахоретским заједницама на Шар-планини, а да су путеви утицаја могли ићи или непосредно са Истока или преко јужног дела Апенинског

типик Евергетидског манастира, а и у *Хиландарском* и *Студеничком тӣиӣику* (*ibid.*, 176–178).

46 Idem, *Покајни канон Лес̄твице*, 251–287. *Покајни канон* је много ређе преписиван. *Лес̄твица* је очувана у преко 80 грчких рукописа, а он у само осам примерака. Што се тиче српских преписа, пронађена су само два, оба у Хиландару, старији из 1403, млађи из XVI века. Превод *Покајно̄г канона* могао је бити израђен на Светој Гори, вероватно тек у другој половини XIV столећа.

47 Љубинковић, *Ис̄йосница*, 109; Ђурић, *Најс̄шарији живо̄пис*, 175, 179–180, који су навели и поједине различите примере.

48 Виде се у Богородичиној цркви, званој Егри таш килисеси, у области Хасан даги, у Ихлари, у долини Перистреме, украшеној фрескама између 921. и 944. године (Jolivet-Lévy, *Les églises*, 300–302, Pl. 164), храму Светог Константина, познатом као Бахатин саманлиги килисеси, у истој области, у Белисирми, осликаном у другој половини X или првој половини XI века (*ibid.*, 320–323, Pl. 178), у три цркве у долини Гереме, број 16, посвећеној светом Ђорђу, с почетка XI столећа (*ibid.*, 120–121, Pl. 74.1), број 19, званој Елмале килисе, из средине XI века (*ibid.*, 122–124, 125, Pl. 75.1) и број 22, познатој као Чарекле килисе или црква Светог Крста, можда такође из средине XI столећа (*ibid.*, 128–130, 131, Pl. 80), потом у долини Соганли, у Карабаш килисе, на другом слоју живописа, насталом 1060. или 1061. године (*ibid.*, 266–270, Pl. 149.2), храму у близини бране на језеру Мамасун осликаном крајем XI или почетком XII века (*ibid.*, 291–292) и, најзад, у северном делу цркве Јусуф коч килисеси у области Авчилара из XIII столећа (*ibid.*, 72, 73, 75 и n. 42, 43, Pls. 54, 55.1).

49 Ντ. Μουρίκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης*, ΔΧΑΕ 7 (1973–1974) (1974) 104; K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, 154, 155, архијереји у доњој зони олтарске апсиде, чеоно приказани, нису постављени под сликане лукове на стубовима, cf. и Α. Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843–1204)*, Αθήνα 2001, 145, 247, n. 60, εικ. 13, где је забележено да живопис потиче из 1020–1030.

50 Μουρίκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, 104; Skawran, *The Development*, 175, Pls. 319, 320, где су објављене представе архијереја у олтарској апсиди и ђаконикону; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 145, n. 60.

51 *Ibid.*, 145, 265, εικ. 65; Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην αγία τράπεζα μετα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, Θεσσαλονίκη 2008, 127, 173 и n. 23.

52 Μουρίκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, 82, 84, 88–91, 104, εικ. 1, πίν. 21–23; Skawran, *The Development*, 183–184, Pls. 430–432; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 145, n. 60; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 127, 175, n. 23, εικ. 24, 25.

53 Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής*, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) (1976) 200–201, 205–206, 219–220, πίν. 106; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 145, n. 60.

54 Π. Βοκοτόπουλος, *Παρατηρήσεις στον ναό του Σωτήρος κοντά στο Γαλαξείδι*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) (1994) 208, εικ. 15; изнад њих, у полукалоти апсиде, налази се Деизис, cf. *ibid.*, 207–208.

55 Cf. Љубинковић, *Ис̄йосница*, 109–110; Ђурић, *Најс̄шарији живо̄пис*, 175, 190–195.

56 *Ibid.*, 183.

полуострва. Најзад, иако је, на основу извесних особености уметничког поступка на минијатурама *Призренскоī јеванђеља* и појединости иконографије коришког Деизиса, предност дата другом путу, питање је, у првом реду због украсних мотива у сликарству Кориште, у којима су препознате старије балканске традиције, остављено отворено.[57] Међутим, живопис испоснице Петра Коришког и минијатуре *Призренскоī јеванђеља* из много разлога, а у овом одељку рада због тога што не припадају једнаким уметничким тежњама, треба посматрати одвојено. Фреске у испосници су израђене грубо, једноставно, наглашеном линијом и јарким бојама и местимично су испуњене обиљем наивно изведених украса. Следбеници Петра Коришког припадали су скромној заједници и вероватно су за осликавање испоснице свог учитеља упослили неког зографа што је делао у том крају, у којем, колико је познато, нема очуваних фресака из тог времена.[58]

Сада се треба окренути *Призренском јеванђељу*, које је чувано под бројем 297 у некадашњој Народној библиотеци, с којом је изгорело током немачког бомбардовања Београда 6. априла 1941. године. То четворојеванђеље, писано на пергаменту, имало је 141 лист, а недостајали су му почетак и свршетак, као и поједини листови унутар књиге и, наравно, корице. У таквом је стању било у доба око 1880, када је набављено од хаџи Јордана из Скопља. Он га је пронашао у селу Битињи у Сиринићкој жупи, у тадашњој нахији града Призрена, по којем је названо. Писано је српском редакцијом и већином се претпоставља, на основу особина слова, да је настало у XIII веку.[59] Рукопис ни на једној очуваној страници није носио украшене иницијале, већ је имао 36 минијатура, смештених углавном на маргине текста, писаног у једном ступцу. Слике у некада сачуваној целини, којој су недостајале поједине странице, пратиле су приповедања од Матејевог стиха 10, 16 до Јовановог стиха 10, 26, а претходиле су им две, на листовима одвојеним од књиге, које су се односиле на сам почетак Матејевог јеванђеља и на први стих друге главе. Данас је те минијатуре могуће проучавати на основу црно-белих снимака. Ретке забелешке старијих истраживача о коришћеним бојама упућују на то да су пигменти којима су рађене, поред црне за наглашене контуре, били сведени на веома живе тонове светле плаве, црвене, жутог окера и топле смеђе.[60]

Андреј Грабар је препознао теме приказане на минијатурама, проучио начине на које су представљани и постављани поједини призори, истражио њихове иконографске особености и размотрио естетске особине и уметнички рукопис њиховог сликара, указао на древност образаца које је користио и на оријенталне, особито коптске узоре.[61] Светозар Радојчић је његовим разматрањима придодао забелешку о сличности представе Сретења с рељефима из Задра израђеним у XII веку и на тај начин упутио на блискост минијатура с пререманичком уметношћу источне обале Јадрана.[62] Јованка Максимовић је у промишљањима о *Призренском јеванђељу* подвукла старинске иконографске обрасце који су дуго живели у уметности хришћанског Оријента. Она је, међутим, препознала и бројне упливе са Апенинског полуострва – у сцени Распећа видела је утицаје Распела (*Croce dipinta*), а за поменуту представу Сретења пронашла је сроднике у рукописима јужног дела полуострва, нарочито онима насталим у XIII столећу. Поред тога, за стилизацију засновану на линији уочила је и оријенталне узоре и блискост с преромаником на западној и источној обали Јадрана, особито с преплетним иницијалима XII века израђеним у средишњим областима Апенинског полуострва.[63]

Призренско јеванђеље је имало прилично невешто израђене минијатуре. Оне су биле постављене уз одговарајуће јеванђеоске редове и неретко су их пратили и посебни натписи, али има појединости које се не могу с поузданошћу препознати. Пред почетним речима јеванђеља били су портрети њихових писаца, од којих су два била очувана (Матеј, фрагмент, први одвојени лист; Марко, fol. 31v). Догађаји које су они описали приказивани су на разичите начине. Поједини су, уместо да буду уобличени у сцене, исказани представама Богородице с малим Христом (коме љуби десну руку, fol. 5v; умиленије, fol. 71r; са два анђела, fol. 77r) или других личности које се помињу у Новом за-

[57] *Ibid.*, 195.

[58] С друге стране, у монументалном сликарству у јужном делу Апенинског полуострва, бар у оном које је објављено у доступној литератури, нисмо запазили примере који би били уметнички сродни фрескама испоснице код Кориште, cf. Pace, *La pittura delle origini in Puglia*, 317–400; idem, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale*, 429–491; idem, *La transperiferia bizantina nell'Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi in chiese del Salento pugliese, della Basilicata e della Calabria*, in: *Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*, ed. J.-P. Caillet, F. Joubert, Paris 2012, 215–230; idem, *La Puglia fra arte bizantina e maniera greca*, in: *„Ars auro gemmisque prior". Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, ed. Ch. Blondeau, B. Boissavit-Camus, V. Boucherat, P. Volti, Turnhout 2013, 491–498.

[59] A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 56–91 (он је забележио и то да је очувана целина започињала од девете главе *Јеванђеља ūо Маūеју*, *ibid.* 57, n. 2); idem, *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe*, in: *L'art byzantin chez les Slaves* II/1, Paris 1930, 264–276; idem, *Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits balcaniques*, in: *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen âge* II, Paris 1968) 653–661; М. Ћоровић-Љубинковић, *Призренско чеūворојеванђеље. Ка ūроблему њеīовоī даūовања*, Старинар 19 (1968–1969) 191–202, T. I–XIV, објавила је репродукције свих минијатура (међу којима су поједине фотографије ретуширане) и предложила датовање у XIV столеће; В. Ј. Ђурић, *Срūско сликарсūво на врхунцу*, in: *Исūорија срūскоī народа* I, Београд 1981, 431–432, на основу запажања стручњака из Археографског одељења Народне библиотеке у Београду, датовао је рукопис у последње деценије XIII века; Ј. Максимовић, *Срūске средњовековне минијаūуре*, Београд 1983, 25–28, 30, 34, 35, 92, 96–97 (бр. 14), 115, сл. 55–58, где је исцрпно наведена старија литература. За основне податке о рукопису v. Љ. Стојановић, *Каūалоī Народне библиоūеке у Беоīраду IV. Рукоūиси и сūаре шūамūане књиīе*, Београд 1903 (репринт 1982) 12.

[60] Grabar, *Recherches*, 57, n. 3; S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 30–31.

[61] Grabar, *Recherches*, 56–91; cf. и idem, *Deux images de la Vierge*, 264–276.

[62] S. Radojčić, *Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelalters in den ältesten serbischen Miniaturen*, in: *Actes du XVIIe Congrès international d'histoire da l'art*, La Haye 1955, 203–204; idem, *Stare srpske minijature*, 30. За две плоче с рељефима, датоване у XI век, које се чувају у Музеју светог Доната у Задру cf. Lj. Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji (od doseljavanja Hrvata do pada Mletaka)*, Zagreb 1952, 25, sl. 20, 21.

[63] Максимовић, *Срūске средњовековне минијаūуре*, 96, 97.

вету (Салома с главом Јована Крститеља, fol. 8r; Јован Крститељ три пута, fol. 32r, fol. 39r и fol. 109r; Јелисавета с малим Јованом, fol. 58v), а понекад су били приказани светитељи, обично они на чије се помене читају редови јеванђеља у чијој су близини они насликани (Ђорђе и Димитрије, fol. 1r; Сава Јерусалимски, fol. 3r; Никола коме Христос и Богородица пружају књигу и омофор, 67r; Сергије и Вакх, fol. 76v; Прокопије, fol. 81r; Теодор Тирон, fol. 97v; Константин и Јелена, fol. 119v). Други догађаји су били представљени сценама – оним које приповедају о Христовом оваплоћењу и детињству (Благовести, fol. 58v; Сусрет Марије и Јелисавете, fol. 59r; Рођење или Поклоњење мудраца, други одвојени лист; Сретење, fol. 60v), о почетку јавне делатности (Преображење два пута, fol. 12r и fol. 43v), о чак пет Христових парабола (о сејачу, fol. 6v; радницима изнајмљеним у разне сате, fol. 14v; виноградарима, fol. 18r; блудном сину, fol. 88r; богаташу и убогом Лазару, у три призора, fol. 89v и fol. 90v) и једном обраћању (књижевницима и фарисејима, fol. 20v) и о страдањима и потоњим збивањима (Улазак у Јерусалим, fol. 16r; Распеће, fol. 24v; Мироносице на гробу, fol. 29r; Вазнесење, fol. 104r). Била је приказана и апокрифна прича о ђаволу који ситом у пустињи тражи грешнике, настала према једном коптском саставу (fol. 73r). Најзад, ту се нашла и представа која се обично среће у олтарским апсидама, Служба архијереја, у којој учествују шесторица епископа (fol. 120r).[64]

Подсећамо на то да је Андреј Грабар пажљиво проучио све минијатуре *Призренског јеванђеља* и у њима препознао оријенталне утицаје, у првом реду коптске. Исходи његових истраживања, спроведених у доба када је тек понеки илуминирани рукопис хришћанског Истока био објављен, данас се могу само потврдити додатним аргументима. У овом тексту, ограниченог опсега, наћи ће се само осврт на особености појединих минијатура, у првом реду оних које носе нарочите иконографске обрасце.[65]

Јеванђелисти, приказани како седе и састављају своје списе, носе широке панталоне стегнуте уз глежњеве, а покрај Марка, чија је представа била једина сачувана у потпуности, види се и његов симбол, лав (сл. 12). Писци јеванђеља нису одевени у хитоне и химатионе већ, као и поједине друге личности на минијатурама ове књиге, имају чакшире. Такве панталоне у призорима у рукописима састава хришћанске садржине изузетно се ретко појављују, и то већином у онима насталим у крајњим источним областима, али се ни у њима не срећу на портретима јеванђелиста.[66] С друге стране, добро је познато да су симболи поред јеванђелиста били уобичајени у западнохришћанском свету. Они су се, међутим, појављивали и на представама у рукописима насталим у православним областима, као и у појединим деловима хришћанског Истока. Минијатуре на којима су приказани јеванђелисти са симболима срећу се у многим илуминираним јеванђељима на грчком језику. Најстарији засад познати пример потиче, по свему судећи, из IX столећа,[67] а веома бројне слике из XII века указују на

---

[64] Све представе је идентификовао Grabar, *Recherches*, 57–58 et passim; idem, *Deux images de la Vierge*, 264–276, где су исправљена поједина препознавања, cf. и Ћоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 191–192, n. 5, која се већином ослања на првобитне резултате, али је за светитеља приказаног уз речи Матеја 9, 27–30, кога је Grabar, *Recherches*, 57, 59 идентификовао као Саву преподобног, веома опрезно, изнела помисао, прихваћену у науци, да је то Сава, први архиепископ српски, cf. Ћоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 191, n. 5. Сматрамо да треба поклонити поверење Грабаровој идентификацији. О томе ће бити речи у посебном тексту, који је у припреми.

[65] Велики проблем представља чињеница да нисмо успели да дођемо до квалитетних фотографија већине минијатура, те и у овом раду не прилажемо репродукције свих минијатура о којима је реч, већ само оних чији су нам ваљани снимци доступни. Грабар је најпре забележио да је објавио илустрације *Призренског јеванђеља* узајмљене из Frick Art reference Library (Grabar, *Recherches*, 149), а потом је изнео податак да је рукопис фотографисан захваљујући средствима која му је госпођица Frick поверила за репродуковање минијатура са хришћанског Истока (idem, *Deux images de la Vierge*, 246–265, n. 4, у истој студији пружа и податак да је овај рукопис истраживао током априла 1927, *ibid.*, 264). У претрази на електронској страници The Frick Collection, New York, чија је адреса http://www.frick.org/ (cf. и адресу за Reference library, http://www.frick.org/research/library) нисмо успели да пронађемо снимке *Призренског јеванђеља* – они или нису послати у ту збирку или још нису дигитализовани. С друге стране, М. Ћоровић-Љубинковић једина је објавила све минијатуре *Призренског јеванђеља* (Ћоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, Т. I–XIV). Она је указала на то да је Грабар у своје две студије објавио укупно 22 фотографије, а Радојчић још две, да се у фототеци Народног музеја у Београду налазе два необјављена снимка минијатура (Мироносице на гробу и свети Прокопије), те да су у старој колекцији Hautes études byzantines на Сорбони и у новообјављеним фотографијама из приватне збирке Габријела Мијеа нађени снимци осталих минијатура (*ibid.*, 192, n. 5). На крају је (*ibid.*, легенда уз Т. XIV) прибележила да илустрације приложене уз њен текст потичу из следећих извора: L'Ecole des Hautes Byzantines de Paris, тј. la direction des Hautes Etudes Byzantines (вероватно L'École des Hautes études, односно École Pratique des Hautes Études, Centre Gabriel Millet, cf. електронску страницу: http://www.ephe.fr/en/research-libraries/centre-gabriel-millet-documentation-and-research-on-byzantine-art-and-the-christian-arts-of-the-east.html, где су у каталогу за Југославију наведени само манастири, cf. http://www.ephe.fr/images/stories/ww2/5photcat.htm), Народни музеј у Београду (шест фотографија) и различите студије из којих су преузете репродукције (претпостављамо, у првом реду, Grabar, *Recherches*, Pls. II–IX, а и у овом случају се ради о шест снимака). Дакле, већина фотографија објављених у раду М. Ћоровић-Љубинковић потиче из париске збирке. Стога помишљамо на то да је могуће да су снимци из Париза, у ствари, фотографије настале на основу негатива израђених за њујоршку колекцију.

[66] Чакшире смо запазили на једном од три дечака на дрвењу у сцени Уласка у Јерусалим у јерменском јеванђељу (Збирка Матенадаран, 6288), које је украсио минијатуриста Маргар 1211, вероватно у Ани (*Armenian Miniatures*, 80, 81), и тек у позним сиријским рукописима, међу којима је, по свему судећи, најмлађи јеванђелистар из 1499. који се чува у Британском музеју у Лондону, под ознаком Rich. 7174 [представе Вазнесења на fol. 148r, Молитве у Гетсиманском врту (?) на fol. 147v, Васкрсења на fol. 126r и Вазнесења (?) на fol. 152v, cf. Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 396–403, нарочито 397–398; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pls. 154,1, 154,2, 155,1, 155,2]. С друге стране, у грчком зборнику у којем се налазе превод источњачких Бидпајевих прича (Калила и Димна), Езопов живот и неколико профаних састава и у којем су илустровани само Бидпајеве приповести и Езопов живот (Њујорк, Pierpont Morgan Library Ms 397), насталом око 1000. на Апенинском полуострву, међу објављеним минијатурама запазили смо две, обе везане за Бидпајеве саставе (трећа и шеста прича), на којима се појављује по један човек у чакширама [A. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^{e}–XI^{e} siècles)*, Paris 1972, 27–29, Figs. 56, 57].

[67] Четворојеванђеље у Националној библиотеци у Атини (cod. 123) из 1245, у које је уметнута минијатура јеванђелисте Луке са крилатим биком за коју се претпоставља да је настала још у IX веку. Упркос томе што би се због симбола јеванђелиста могао претпоставити утицај са запада и особито Апенинског полуос-



Сл. 12. Призренско јеванђеље, јеванђелиста Марко, fol. 31v (фото: Народни музеј, Београд)
Fig. 12. Prizren Gospel, Mark the Evangelist, fol. 31v (photo: National Museum, Belgrade)

то да је такав начин представљања четворице писаца тада био сасвим уобичајен.[68] С друге стране, изгледа да се у рукописима насталим током XIII столећа далеко ређе јављао.[69] Међутим, из тог доба потиче грчко четворојеванђеље завршено 15. марта 1232, које је некада чувано у манастиру Светог Јована Претече на Меникејској гори код Сера, под ознаком Г10, одакле је у Првом светском рату однето у Софију, да би се касније појавило у Чехословачкој, у приватној збирци тадашњег директора Државног археолошког института Карела Бухтеле (Karel Buchtela). Данас се налази у Народној библиотеци у Прагу и носи ознаку 1 TG 3. У њему су се очували портрети тројице јеванђелиста (Марка, Луке и Јована). Сваки призор је уоквирен са два лука ослоњена на три стуба. Под левим луком седи јеванђелиста и пише, а испод десног се налази његов симбол. Минијатуре су израђене наивно, једноставно, наглашеним цртежом, с мноштвом украсних појединости, које се виде чак и на нимбовима.[70] Поред тога,

трва, доводи се у везу с јерменским, сиријским и, нарочито, доцнијим балканским остварењима – *Мирослављевим*, *Призренским* и *Добрејшевим јеванђељем* (A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Volume I. Manuscripts of New Testament Texts 10th–12th Century*, Athens 1978, 27–31, Fig. 11).

[68] Рукопис у Националној библиотеци у Атини (cod. 163) за који се обично претпоставља да је настао у XII столећу, а недавно је предложено датовање у трећу четвртину XI века (*ibid.*, 189–192, Figs. 481, 483, 485; Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 36–49, Figs. 16–18; О. С. Попова, А. В. Захарова, И. А. Орецкая, *Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века*, Москва 2012, 70, ил. 52, 53), онај који се чува у Националној библиотеци у Бечу (Suppl. Gr. 164), израђен на Пелопонезу 1109. године (Spatharakis, *Corpus* I, 39; idem, *Corpus* II, Ill. 237–238), у британској збирци Holkham Hall, Earl of Leicester, cod. 4, из XII века (Nelson, *The Iconography of Preface*, 20, Fig. 4), у Женеви (Bibl. publ. et univ. cod. gr. 19) из XII столећа (*ibid.*, 22, Fig. 9), у Братислави (Lycaeum Augustanum) из истог века (*ibid.*, 22–23, Figs. 10–13) и сродне минијатуре, настале вероватно у XII столећу, уметнуте у рукопис који се чува на Пелопонезу (Megaspelaion, cod. 1), а потиче из X века (*ibid.*, 35, Figs. 26–29), као и у рукопису у истој збирци (Megaspelaion, cod. 8), из XII столећа (J. Lowden, *Book Production*, in: *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, J. F. Haldon, R. Cormack, New York 2008, 467, Fig. 1), у Вашингтону (Freer Gallery of Art, No 09.1685), из друге половине XII столећа (Nelson, *The Iconography of Preface*, 32, Fig. 23), у Историјском музеју у Москви, gr. 14 (519), с краја или из друге четвртине XII века (*ibid.*, 22, Fig. 8; *Древности монастырей Афона в России*, 41, II, 12), у четворојеванђељу које се чува у Кембриџу, САД (Cambridge, Harvard College lib. cod. TYP 215 H), из XI столећа, из неког манастира Елеусе, са три уметнута портрета јеванђелиста који се датују у позни XII век – листови с представама Матеја и Марка још увек се у њему налазе, док је онај с приказом Јована предат другој институцији (Dumbarton Oaks, cod. acc. no. 58.105) у Вашингтону (*American Collections*, 142–144, 146–147, Figs. 66–67, 69). Примере иницијала у обличју симбола јеванђелиста нећемо наводити. С друге стране, треба подсетити и на бројне случајеве заставица са симболима постављених наспрам портрета јеванђелиста, cf. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 36–49, Figs. 1, 3, 6, 8, 11–13, 15, 50, 53, 69; Nelson, *The Iconography of Preface*, 15–43, 109–111, Figs. 1–2, 16, 18–19, 21, 22, 34, 47, 73–75 (издвојили смо примере настале од X до XIII века, а они се помињу и у појединим другим издањима, која, ради уштеде простора, не наводимо). Користан списак с наведених 16 примера из XII века, с тим што ту нису раздвојене представе јеванђелиста и заглавља са симболима налази се у *American Collections*, 145, n. 13.

[69] Наводимо рукописе из XIII столећа – у Византијском музеју у Атини M.S. 155, завршен 1292. године (Spatharakis, *Corpus* I, 54; idem, *Corpus* II, Ill. 370), као и онај што се чува у светогорском манастиру Дионисијату под бројем 27, широко датован у XIII век, у којем се налазе само две минијатуре – на пергаменту залепљеном на унутрашњу страну предње корице је представа Луке с биком, док о веома оштећеној представи Јована нема података (S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Volume I*, Athens 1973, 406, Pl. 66).

[70] N. Běljaev, *Miniatury řeckégo evangelia z roku 1232*, in: *Z dejin východní Evropy a Slovanstva: sbornik venovaný Jaroslavu Bidlovi k šedesátým narozeninám*, ed. M. Weingart, J. Dobiáš, M. Paulová, Praha 1928, 100–106, Obr. 1–3. Бељајев је у грубом начину израде видео сродности с минијатурама у *Призренском* и *Добрејшовом јеванђељу*. Он је саопштење о том рукопису, тада у власништву Карела Бухтеле, изложио на Другом међународном конгресу византолошких студија, одржаном у Београду 1927, а објавио га је у тешко доступном издању, до којег смо дошли захваљујући љубазности др Франческа Ловина (Francesco Lovino), коме и овом приликом срдачно захваљујемо. То јеванђеље, према рецензији текста, припада скупини 13, а наближег сродника има у нешто старијем рукопису који се чува у Есфигмену под бројем 29, cf. J. D. Perrin Jr., *Family 13 in Saint John Gospel*, Birmingham 2012, 25 et passim (необјављена докторска теза), за прашки примерак cf. *ibid.*, 142–149 (без описа минијатура), за есфигменски *ibid.*, 135–141. У рукопису из Есфигмена очувао се портрет Луке (fol. 92v). Снимак те минијатуре није објављен (cf. S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts, Volume 2. The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou, and Chilandari*, Athens 1975, 198–255, 360–385). При-



Сл. 13. Призренско јеванђеље, Богородица с малим Христом, fol. 71r (фото: Народни музеј, Београд)
Fig. 13. Prizren Gospel, Virgin Mary with infant Jesus Christ, fol. 71r (photo: National Museum, Belgrade)



Сл. 14. Сиријски псалтир, Британски музеј, Лондон (add. 7154), 1203, Богородица с малим Христом, fol. 1v (према: Leroy, Les manuscrits syriaques)
Fig. 14. Psalter, British Museum, London (add. 7154), 1203, Virgin Mary with infant Jesus Christ, fol. 1v (after: Leroy, Les manuscrits syriaques)

и у Јерменији су минијатуре јеванђелиста са симболима биле прилично честе. Рађене су засигурно бар од почетка XIII века, а с много разлога се претпоставља да су се појављивале и раније.[71] С друге стране, изгледа да их Грузини нису прихватали.[72] Нема их ни у објављеним сиријским[73] нити у коптским књигама.[74] Најзад, у словенским рукописима оне се ретко срећу. Једини примери очували су се у три руска јеванђеља, од којих најстарије потиче из средине XI столећа.[75]

ложен је њен опис. Лука седи на клупи, управљен удесно и упире пером према десној маргини, као да исписује коментар, израђен у четири реда, а иза њега је велики крст, између чијих је кракова исписано IΣ XΣ MI (sic!) KA, док је у дну стране херувим, величине малог телета, са два крила и нимбом, које је поглед управило према јеванђелисти (cf. Perrin, *Family 13 in Saint John Gospel*, 138–140). Иначе, сматра се да су рукописи редакције 13, коју је Перин истражио према *Јеванђељу по Јовану*, а на основу 10 рукописа, настали по предлошку насталом у Калабрији (*ibid.*, passim). Без обзира на порекло првобитног обрасца, не може се закључити да су представе јеванђелиста са симболима потекле из јужног дела Апенинског полуострва пошто су, по свему судећи, само два поменута рукописа украшена портретима јеванђелиста. Остали су, уколико су били илуминирани, добили сасвим другачији украс (cf. *ibid.*, 50–149, где је представљено свих 10 рукописа). Иначе, узбудљиву историју рукописа 1 TG 3 током XX века истражио је Перин на основу њему расположиве литературе (*ibid.*, 144–146), али му није била доступна студија Н. Бејаљева. Перин је указао на то да је бугарским одредима који су ушли у манастир на Меникејској гори командовао Чех Владимир Сис, али му није било познато у чијем је поседу књига била у време када ју је проучавао Бељајев.

71 Најстарији засад познат пример јесте јеванђеље из 1215–1216. које се чува у катедрали Светог Спаса у Новој Ђулфи у Исфахану, под ознаком Ms 546 (25), у којем је слике јеванђелиста (од којих су објављене представе Матеја са анђелом на fol. 13v и Луке с биком на fol. 151v, а поменуто је да је Марко с лавом на fol. 97v, док уз Јована с Прохором на 241v нема симбола) израдио вероватно ђакон Григор [S. Der Nersessian, A. Mekhitarian, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles 1986, 33–36, 208, Figs. 10, 11; S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century* I–II, Washington 1993 (= Der Nersessian, *Cilicia* I–II), I, 14–15, 48; II, ill. 106–108], а у једном другом јеванђељу у истој збирци, Ms 36 (156), из 1236, само према Јовану с Прохором на 316v лети орао (Der Nersessian, Mekhitarian, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, 62, 194–195, Fig. 46). Исти одговарајући симболи нашли су се уз сву четворицу у четворојеванђељу које се чува у Вашингтону (Freer Gallery of Art, 44.18), израђеном 1253. године (Der Nersessian, *Freer Gallery of Art*, 24, Pls. 24, 25, 26, Figs. 46, 47, 49, 51; eadem, *Cilicia* I, 48; eadem, *Cilicia* II, ill. 150, 152, 154, 155), потом у једном у Даблину (Chester Beatty Library 558), из XIII века (*ibid.*, ill. 138–141), у Венецији, у библиотеци Мехитариста (бенедиктинског реда јерменске католичке цркве, основаног 1717) под бројем 600, из 1269. године (*ibid.*, ill. 333–336), и у Санкт Петербургу, у Академији наука, бр. B 57, из 1292, где једино Јована не прати симбол (H. Buschhausen, H. Buschhausen, E. Korchmasjan, *Armenische Buchmalerei und Baukunst der Krim. Tafeln*, Erevan 2009, T. 75, Abb. 298–301). Иначе, у јерменским рукописима су још од XI века уобичајене биле, испод заставица на почетку јеванђеља, представе симбола које су неретко чиниле део иницијала, cf. Der Nersessian, *Cilicia* I, 7–8, 14–15, 17–18 (указала је на то да су симболи јеванђелиста веома рано приказивани на хришћанском Истоку и изразила сумњу у мишљење о било каквом западном утицају на јерменске рукописе, за разлику, наравно, од италогрчких рукописа); eadem, *Cilicia* II, ill. 9–13, 26–27, 32, 35, 56–59, 68–70, 79–80, 128–130, 320–322.

72 Они су приказани у *Гелатском јеванђељу*, које се чува у Институту за рукописе у Грузијској академији наука у Тбилисију (No A908) и у којем се налазе минијатуре са грчким натписима, те се претпоставља да је настало у Ивирону, судећи по изгледу представа, у доба Комнина, cf. Nelson, *The Iconography of Preface*, 20, Fig. 5.

73 Cf. Leroy, *Les manuscrits syriaques*, passim, нарочито 223.

74 Cf. Leroy, *Les manuscrits coptes*, passim.

75 То су *Остромирово јеванђеље* (Библиотека Салтикова Шчедрина, Санкт Петербург, F. П. I. 5), израђено 1056–1057. за нов-



Сл. 15. Призренско јеванђеље, свети Прокопије, fol. 81r (фото: Народни музеј, Београд)
Fig. 15. Prizren Gospel, St. Procopius, fol. 81r (photo: National Museum, Belgrade)

Већ је речено да су поједини догађаји исказани сликама Богородице с малим Христом или других личности које се помињу у Новом завету. Уз редове у којима се описује одговор младога Спаситеља на речи о потрази мајке и браће његове током разговора који је он као дванаестогодишњак водио у Јерусалимском храму налазе се представе Богородице с малим Христом. Уз Матејеве стихове она љуби дететову десну руку, што понекад чини на представама Богородице Страсне, као и на сценама Скидања с крста и Оплакивања.[76] Уз Лукине речи Мати Божја има изглед који одговара иконографском обрасцу умиленија, а у суседном пољу налази се одрасли Спаситељ, те се та целина тумачи као призор који садржи историјски део са Христом и визију мајке с дететом (сл. 13). На овом месту важно је обратити пажњу на Богородицу с разиграним младенцем који се умиљава. Тај иконографски образац је у различитим областима носио разнолика имена, док је у Пелагонији понео топонимски епитет, а његово порекло је раније препознавано или на Апенинском полуострву или у Русији.[77] Чињеница је, међутим, да се такво обличје Богородице с малим Христом, на пример, појавило и на минијатури на fol. 1v у сиријском рукопису псалтира из 1203. који се чува у Британском музеју у Лондону (add. 7154, сл. 14).[78] С друге стране, треба подсетити на једну минијатуру у познатом рукопису *Хомилија Григорија Назијанзина* (Paris. gr. 510), израђеном између 880. и 883. У призору уз сцену Млади Христос у храму, смештену у средњу зону на fol. 165r, Богородица љуби сина, с којим је у тако чврстом загљају да су им и образи приљубљени.[79] Поред тога, у *Призренском јеванђељу* је, уз речи Луке 1, 24–25, „А послије ових дана затрудње Јелисавета жена његова, и кријаше се пет мјесеци говорећи: Тако ми учини Господ у дане ове у које погледа на ме да ме избави од укора међу људима", приказана Јелисавета како седи с малим Јованом Претечом у крилу. Десно, над њиховим главама, разазнаје се део представе Јагњета Божјег окруженог мандорлом из које излазе зраци. У источнохришћанском свету Јагње Божје није приказивано откако је на Трулском односно Пето-шестом сабору, одржаном 691–692, донета 82. одлука. Она забрањује представљање Христа као јагњета, према речима светога Јована Претече забележеним у *Јеванђељу по Јовану* 1, 29, „гле, јагње Божије које узе на се гријехе свијета", и налаже да треба да буде приказиван у људском обличју јер се тако схвата дубина понизности Слова Божјег. Том одлуком пружено је званично богословско тумачење хришћанске уметности које наглашава средишње место оваплоћења у домостроју спасења.[80]

У *Призренском јеванђељу* су понегде покрај делова јеванђеоских текстова који се читају на службама светих представљени одговарајући светитељи, што јасно показује да је та књига била намењена за бого-

городског племића Остромира вероватно у Кијеву, *Мстислављево јеванђеље* (Историјски музеј, Москва, 1203), настало по узору на поменути старији рукопис између 1103. и 1117. у Новгороду, као и *Галицко-вољинско јеванђеље* (Третјаковска галерија, No K-5348), које је назив добило по области у којој је израђено негде почетком XIII века, cf. О. С. Попова, *Русская книжная миниатюра XI–XV вв*, in: *Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий*, Москва 1983, 16–18, 20–22, 26–28, ил. на стр. 11, 13, 19; eadem, *Russian Illuminated Manuscripts of the 11th to the Early 16th Centuries*, Leningrad 1984, 6–8, 9–10, Pls. 1–5, 9.

[76] Grabar, *Deux images de la Vierge*, 265–266, 275; Ђоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 198. Поред тога, треба подсетити на чудотворну фреско-икону Богородице Парамитије која се налази у истоименом параклису католикона манастира Ватопеда, живописаном 1677/1678. За њу се везује легенда која потиче из XIV века, cf. Γ. Μαντζαρίδης, *Θαυματουργές εικόνες και άγια λείψανα*, in: *Ιερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη, τόμος Α'*, Άγιον Όρος 1996, 118, εικ. 80; сажето о живопису тог параклиса cf. I. Αθ. Παπάγγελος, *Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, in: *Ιερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου Α'*, 288–289.

[77] Grabar, *Deux images de la Vierge*, 265–266, 274–276.

[78] Cf. Б. Миљковић, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, ЗРВИ 43 (2006) 328–330, са старијом литературом, који указује на то да не треба искључити могућност да је, као и многи други култови Мајке Божје, и тај настао у ромејској престоници; за минијатуру у сиријском рукопису v. Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 259–267, нарочито 259; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 58,2.

[79] S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images*, DOP 16 (1962) 197, 205–206, fig. 6, где је приложена и порука одговарајуће хомилије, о Христу као божанском узору свештеника.

[80] A. Louth, *Greek East and Latin West. The Church, AD 681–1071*, Crestwood 2007, 35, са изворима и литературом; за текст 82. правила cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, 139–140.



Сл. 16. Призренско јеванђеље, свети Теодор Тирон, fol. 97v (фото: Народни музеј, Београд)
Fig. 16. Prizren Gospel, St. Theodore Teron, fol. 97v (photo: National Museum, Belgrade)

службену употребу.[81] Међу тим светитељима свакако би требало издвојити Прокопија и Теодора Тирона, приказане чеоно, у пуној фигури, у ратничкој опреми, како мачем у десници убијају велике изувијане змије, први две, а други три (сл. 15 и 16). Та змијолика бића вероватно треба да представљају двоглаве односно троглаве аждаје. Свети Теодор Тирон био је нарочито поштован у Сирији, Палестини, Малој Азији, као и у Цариграду и на Балкану. Под утицајем повести о томе како је убио змаја, која се појавила у житију чији се настанак данас датује у 754, а потом и у доцнијим прославним саставима, где су приче о убиству те немани преносиле различите околности, прилично је често био приказиван као коњаник, како копљем убија аждају.[82] О палестинском мученику светом Прокопију, приљежно поштованом и у српским крајевима, нарочито стога што су се честице његових моштију дуго чувале у Нишу, међутим, нема никаквих података да је имао окршај с каквом немани, нити да је представљан на поменути начин.[83] Познато је да је свети Ђорђе приказиван како убија аждају,[84] а има примера да су тако представљани свети Христофор[85] и египатски светитељ Филотеј Антиохијски.[86] Свети мученици који убијају немани обично су приказивани као коњаници, ретко када како стоје.[87] Оружје им је било копље. Није нам познат ниједан пример да су, као на нашим минијатурама, користили мач.

Међу сценама се виде многобројни неуобичајени призори, нарочито они који илуструју параболе. Минијатуре Христових поучних прича у толикој су мери особито осмишљене, без тежње да непосредно оликотворе садржај, већ да сликом изнесу богословске нијансе значења, да би им ваљало посветити посебну студију.[88] Неизоставно треба поменути и приказ приче о ђаволу који ситом у пустињи тражи грешнике, настао према коптском апокрифном саставу сачуваном, колико је познато, у само једном фрагментарно очуваном препису, похрањеном у библиотеци некадашње Свете конгрегације за пропаганду вере у Риму. О тој јединственој сцени, која прати речи јеванђеља о томе како је Христос сазвао своје ученике и дао им силу и власт над свим ђаволима и да исцељују од болести, нећемо расправљати пошто је њу Грабар одавно веома пажљиво истражио.[89] Овде ће пажња

---

81 Grabar, *Recherches*, 59; Ђоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 193.

82 Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, 45–56, pls. 25, 27, 28; idem, *Saint Theodore and the Dragon*, in: *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, ed. Ch. Entwistle, Oxford 2003, 95–106.

83 Idem, *The Warrior Saints*, 94–100; С. Габелић, *О иконографији св. Прокопија*, ЗРВИ 43 (2006) 527–549, с посебним освртом на његов култ у западној Бугарској и источној Србији, особито на мошти чуване у Нишу и касније у Прокупљу.

84 Walter, *The Warrior Saints*, 127–128, pls. 24, 27, 28.

85 *Ibid.*, 215, pl. 24.

86 *Ibid.*, 234, pl. 22.

87 У пуној фигури, у стојећем положају, приказани су свети Филотеј на перници израђеној пре 650, пронађеној у Антиноополису (Антиноји) у Горњем Египту (cf. *ibid.*, 234, pl. 22) и свети Ђорђе и Христофор на плочици од теракоте из Винице, насталој вероватно пре 733. (*ibid.*, 215, pl. 24). За примере оловних печата с представама светих ратника (вероватно Теодора) који стојећи убијају копљем аждају cf. Walter, *Saint Theodore and the Dragon*, 97, Figs. 12.1–3.

88 За иконографију Христових парабола у *Призренском јеванђељу* v. Grabar, *Recherches*, 72–73, 91, као и обимну студију о иконографији Христових парабола у источнохришћанској уметности: A. G. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der Ostkirchlichen Kunst (5.–15. Jh.)*, Leiden 2010, 42–43, 45, 84, 87, 89, 94–95, 98, 109, 119, 272, 279–282, 283–284, 297, 307, 309, 311, 346, 361, 370–371, 374, 424–425, 434, Abb. 23, 44, 55, 190, 219–220. Представу Христос кори фарисеје и књижевнике овде упоређујемо само с минијатурама у познатом четворојеванђељу из фирентинске Лауренцијане (Laur. VI.23), израђеном око 1100, како се претпоставља, у неком манастиру у блискоисточним деловима Византијског царства, који је имао одређене споне с престоницом, cf. T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI.23*, Paris 1971, 11, 12–13, 15, 32, 44, Figs. 102, 103, 228.

89 Grabar, *Recherches*, 62–63, претпоставио је да се прототип минијатуре налазио у неком апокрифном јеванђељу; idem, *Deux images de la Vierge*, 270–271; Ђоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 195, n. 16, такође је сматрала да је вероватно

бити упућена на само неколико често приказиваних догађаја који су имали устаљене иконографске особености, а у *Призренском јеванђељу* добили неуобичајене обрасце или појединости. Призор Благовести је подељен у два дела. На левој маргини је арханђео Гаврило, а на десној Богородица. Уз обоје се појављује голубица. Она је, као оликотворење Светога Духа, понекад приказивана у источнохришћанској уметности како се спушта према Богородици, било у зраку што полази с врха сцене било у слободном лету, каткад окружена светлосном славом.[90] Међутим, у *Призренском јеванђељу* представљена је два пута, најпре на десној руци арханђела, који у левој носи крст, а потом и покрај главе, односно уха Мати Божје. У доступним рукописима нисмо наишли на сродну минијатуру. Донекле сличан пример, бар у томе што се у њему појављује голубица у близини благовесника, може се уочити у коптском јеванђелистару из 1249/1250. што се чува у Католичком институту у Паризу (Copte-Arabe 1). На почетку *Јеванђеља йо Луки*, на fol. 106r, постављена је заставица с призорима Благовести Захарији, Благовести и Сусрета Марије и Јелисавете, где у средишњој сцени голубица лети иза арханђела.[91] На слици Сусрета Марије и Јелисавете у *Призренском јеванђељу* налази се једна неуобичајена појединост. Наиме, на Јелисаветином стомаку види се мали свети Јован Претеча. Међу очуваним призорима те теме, колико је познато, таквих представа нема, а ретки су очувани примери у којима су приказана деца у утробама обеју жена. Виде се у два међусобно сродна јерменска рукописа настала у Киликији у последњој четвртини XIII века.[92] Доцније, у следећем столећу, представљена су на млађем слоју живописа у цркви Часног крста у селу Пелендри на Кипру, претпоставља се под утицајем јерменских примера из оближње Киликије, с којом је острво имало сталне непосредне споне.[93] На тренутак треба пажњу поклонити и делимично очуваној сцени коју прати натпис *Рођење Христово*, смештеној покрај редова о поклоњењу мудраца. Велики проблем лежи у томе што не поседујемо добар снимак те минијатуре. Зато ће овде бити само начињен осврт на представу Богородице с малим Христом. Приказана у усправном ставу, прекрштених ногу, одевена у панталоне, окружена дугуљастим елипсоидним пољем, Мати Божја држи дете. Обоје, изгледа, упућују погледе, Христос можда и благослов, према призору њима здесна, сада уништеном. Слева, у вишем делу, налази се необична представа на којој се виде три главе и два крила, а коју није могуће разазнати на слабим снимцима нити препознати без ишчитавања натписа.[94] Углавном, могуће је да елипсоидно обличје иза Богородице представља наивно приказан престо или кревет. Уколико је то престо, сцена би се могла разумети као призор Поклоњења мудрца. Ако је то кревет, дало би се помишљати на то да је приказано Рођење Христово. Такав иконографски образац ретко се појављивао. Представа Рођења у којем Богородица држи у крилу малог Христа што благосиља мудраце види се у јерменском рукопису из Јерменске патријаршије у Јерусалиму бр. 251 (fol. 15v), израђеном 1260. за киликијског католикоса Костандина I (1221–1267)[95] и, изгледа, доцније у цркви Светог Димитрија у селу Мегалохори на полуострву Метана, на североистоку Пелопонеза.[96] С друге стране, у

да је некада постојао и неки илуминирани примерак тог коптског апокрифа, јер не делује разложно да би минијатуриста *Призренскої јеванђеља* за изналажење илустрације за врло одређен и јасан одељак *Јеванђеља йо Луки* (9, 1) користио састав једног ретког коптског апокрифа. Иначе, Света конгрегација за пропагирање вере (*Sacra Congregatio de propaganda fide*) касније је преименована у Конгрегацију за јеванђелизацију народа (*Congregatio pro gentium evangelisatione*). Преводилац и приређивач тог апокрифа (на сахидском наречју коптског језика) није датовао рукописе и фрагменте у којима се текстови налазе, cf. M. A. Forbes Robinson, *Coptic Apocryphal Gospels*, Cambridge 1896, XX, XXXI–XXXII, за наведени апокриф *idem*, 176–177.

[90] H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI^{e} au XV^{e} siècle. L'annonciation*, Venise 2007, 80–83, 145–146, 317–323, figs. 23, 25a–b, 26, 55, где су наведени бројни примери из XII и XIII века, међу којима издвајамо познату синајску икону с краја XII столећа (у којој препознаје традиције Оријента), цркве на Кипру и Сицилији из истог века, храмове у Македонији из XII и XIII века и у Србији у Милешеви (пре 1228), као и у сиријском рукопису Vat. Syr. 559 из 1219/1220, којем придодајемо и пример из сродне књиге, Brit. Mus. add. 7170, настао око 1220 (Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 302, 304; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 73,3), као год и три јерменска рукописа из XIII века – у цркви светог Григорија Просветитеља у Галати, у Истанбулу, бр. 35, из 1223 (fol. 137r), у Збирци Матенадаран бр. 197, из 1289 (fol. 169v), и у Јерменској патријаршији у Јерусалиму бр. 2326, из 1272 (fol. 184r), Der Nersessian, *Cilicia* II, ill. 122, 381, 324. Иначе, приликом разматрања те минијатуре Грабар је указао на један јерменски апокриф и његов сиријски превод у којем се казује како је Реч Божја ушла путем уха у Богородицу, cf. Grabar, *Recherches*, 74–75.

[91] Cf. Leroy, *Les manuscrits coptes*, 157, 167, pl. 86, где се не помиње тај детаљ, за добру репродукцију у боји cf. Zibawi, *Koptische Kunst*, Abb. 157. О минијатурама тог рукописа, скупини остварења којима оне припадају, као и важним питањима коптског стваралаштва у XIII веку v. R. S. Nelson, *An Icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt During the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, The Art Bulletin 65/2 (1983) 201–213, 218.

[92] Ради се о рукописима у Јерменској патријаршији у Јерусалиму бр. 2568, израђеном за принца Васака седамдесетих година XIII века, и другом, у Збирци Матенадаран у Јеревану, бр. 979, насталом 1286. за принца Хетума, потоњег краља Хетума II (1289–1307), cf. Der Nersessian, *Cilicia* I, 97, 98, 112; eadem, *Cilicia* II, ill. 444, која је нагласила да се представа на којој се види дете у отвору Јелисаветиног огртача налази у *Призренском јеванђељу*, cf. eadem, *Cilicia* I, 112.

[93] I. Christoforaki, *Cyprus Between Byzantium and the Levant: Eclecticism and Interchange in the Cycle of the Life of the Virgin in the Church of the Holy Cross at Pelendri*, Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών 22 (Λευκωσία 1996) 215–246, нарочито 238–239, која такође помиње пример из *Призренскоī јеванђеља*, cf. *ibid.*, 239. Иначе, за Богородичин циклус у тој цркви одавно је указано да има блиске везе са иконографским традицијама илуминираних рукописа, *ibid.*, 216, 243. О уметничким converted спонама Кипра с Јерусалимским латинским краљевством, особито с јерменским краљевством у Киликији, потом о Јерменима који су се настањивали већ од XII века и чинили важну заједницу на острву, о спонама насталим кроз владарске бракове, политику, трговину и црквене односе, као и рукописима који су, са својим власницима, након пада Акре 1291. стизали из Палестине и Сирије на острво, v. *ibid.*, 244–246.

[94] Ђоровић-Љубинковић, *Призренско чеΩворојеванђеље*, 194 и n. 16, поставља питање о томе да ли је ту приказано Рођење или Поклоњење мудраца и сматра да ће пре бити да се ради о другом догађају. У необичном обличју у горњем делу разазнаје „два анђела која међу собом носе медаљон са главом Христа Емануила" и везује их за античку и рановизантијску царску иконографију и приказе двеју Викторија које држе клипеус с ликом цара, као и за коптске рељефе са сличном темом.

[95] Der Nersessian, *Cilicia* I, 52; eadem, *Cilicia* II, ill. 212.

[96] A. Mitsani, *Provincial Byzantine Wall Paintings on Methana, Greece*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil. Symposion in Marburg vom 25.–29. 6. 1997*, Wiesbaden 2000, 238, где је пружен сажет опис сцене у којем је изнето да Богородица седи готово усправно и држи у наручју малог Христа и окреће се према

другим примерима, малобројним и већином млађим, очуваним у монументалном сликарству, Богородица је Млекопитателница[97] или Елеуса.[98] У *Призренском јеванђељу* Преображење је насликано на два места (fol. 12r и fol. 43v). Приказано је на уобичајен начин на првом, а на другом сажето – уз Христа су представљени само Мојсије и Илија, који су, неуобичајено, повили колена, као да се клањају Спаситељу у светлосној слави. Слични примери, с тим што су ставови двојице старозаветних јунака нешто другачији, виде се у коптским рукописима, четворојеванђељу из 1179/1180. у Националној библиотеци у Паризу (Copte 13), на fol. 48r,[99] и у већ поменутом јеванђелистару што се чува Католичком институту у Паризу (Copte-arabe 1) из 1249/1250, на fol. 18v.[100] Улазак у Јерусалим је сведен само на Христа на магарици и анђела који га прати. Прикази Цвети поједностављени до те мере, колико нам је познато, срећу се на ходочасничким глиненим медаљонима с представом анђела што води животињу на којој јаше Спаситељ,[101] док се на једном коптском рељефу у Берлину, донетом из манастира Аве Шенута и различито датованом, у распону од VI до IX века, на слично сроченом призору налази и један анђео који, као и у *Призренском јеванђељу*, прати Христа.[102] У сцени Мироносица на гробу покров Христов још има облик његовог тела. Тако је он сликан на појединим минијатурама у књигама насталим на хришћанском Истоку, у првом реду у XIII столећу у Сирији[103] и Јерменији,[104] а изузетно ретко у грчким рукописима.[105] Поред тога, уснули војници су у *Призренском јеванђељу* постављени у правоугаоно поље које је основном делу придодато тако да делују као једна целина. Такво уобличавање представа није било нимало уобичајено. Може се, на пример, запазити на неколико минијатура у једном сиријском јеванђелистару из XIII века.[106]

Наведени призори који носе нарочите иконографске особености показују, колико се може уочити на основу очуваних рукописа објављених у доступној литератури и понеких примера из средњовековног живописа, да је минијатуриста *Призренског јеванђеља* пратио обрасце из разноликих средина и из различитих времена. Јеванђелисти су са симболима често сликани у грчким и јерменским књигама. Богородица с разиграним младенцем среће се и у грчкој и у сиријској средини. Сусрет Марије и Јелисавете и Рођење имају далеке или блиске споне с минијатурама у јерменским рукописима насталим у Киликији. Призор Мироносица на гробу добио је обличје какво се среће у Сирији, понекад у Јерменији, а врло ретко у грчкој средини. Најзад, многе сцене имају ближе или даље сроднике у коптским рукописима, што се види на представама Благовести, Преображења и Уласка у Јерусалим, док је прича о ђаволу који ситом у пустињи тражи грешнике свакако преузета с неког египатског предлошка. У XIII веку, када је *Призренско јеванђеље* настало, били су приказивани симболи уз јеванђелисте, сцене Преображења с Мојсијем и Илијом који су повили колена и призори Мироносица на гробу у којима Христов покров још има облик његовог тела. Из друге половине тог столећа потичу очуване слике Благовести с голубом иза арханђела Гаврила, Сусрета Марије и Јелисавете које су приказане с децом на

мудрацима који долазе слева, те је указано на то да су у овој сцени сједињене приче о рођењу и поклоњењу мудраца. Снимак сцене, нажалост, није приложен. Као уметничке особености наведене су сродности са живописом неколико храмова из последњих деценија XIII века, али је сликарство овог храма датовано у почетак XIV столећа, cf. *ibid.*, 240–241.

97 V. Foskolou, *The Virgin, the Christ-child and the evil eye*, in: *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 251, Fig. 21.1. Реч је о цркви Оморфи еклисија на Егини, осликаној 1289, а поменути су и примери из храмова Светог Јована у месту Крустас на Криту (1347/1348) и из Светог Николе на крову на Кипру (други слој, из средине XIV века).

98 У питању је сцена у припрати храма у Каленићу, осликаног, како претпостављамо, почетком треће деценије XV века, cf. Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство, историја*, Београд 2011, 260–262, која запажа да Богородица Млекопитателница није приказивана у циклусима у монументалном сликарству, већ да је представљана на минијатурама које илуструју Акатист, уз четврти икос, што показује кроз примере у словенским и грчким рукописима из XIV и XV столећа, односно кроз три очуване минијатуре.

99 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960 (прво изд. 1916), 222, fig. 186, fol. 48r; Leroy, *Les manuscrits coptes*, 113, 124–125, pl. 52.1; за време настанка тог рукописа v. H. Lübke, *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Essen 1963, 356–357.

100 Leroy, *Les manuscrits coptes*, 157, 161, pl. G, 79; Nelson, *An Icon*, Fig. 5.

101 E. Dauterman Maguire, H. P. Maguire, M. J. Duncan-Flowers, *Art and Holy Powers in the Early Christian House*, Urbana 1989, 208, no. 129; G. Vikan, *"Guided by Land and Sea": Pilgrim Art and Pilgrim Travel in Early Byzantium*, in: G. Vikan, *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*, Aldershot 2003 (= *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, Münster 1991), VIII, 84–85 и n. 54, pls. 10d, 10e.

102 Тај рељеф се обично датује у VI или VII век, а има и мишљења да је столеће млађи или из VIII или IX века, cf. J. Beckwith, *Coptic Sculpture 300–1300*, London 1963, 29, 55, Pl. 126; A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, 45, Ill. 123, па и да потиче из IX столећа, cf. P. Di Burge, *Koptska umetnost*, Novi Sad 1970, 179–180 и сл. на стр. 161.

103 На пример, у већ поменутим сиријским рукописима, јеванђелистару насталом око 1220. који се налази у Британском музеју у Лондону и носи ознаку add. 7170, на fol. 160r (Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 302–313, нарочито 308; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 93), и у јеванђелистару из 1219–1220. из Ватиканске библиотеке, Syr. 559, на fol. 146v (idem, *Les manuscrits syriaques*, 280–302, нарочито 294; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 79,2).

104 У јерменским јеванђељима, из Библиотеке Мехитариста у Венецији, број 141, из XII столећа, на fol. 77r (Der Nersessian, *Cilicia* II, ill. 72), из Балтимора (Walters Art Gallery 539) из 1262, на fol. 128r (*ibid.*, ill. 195), једном из XIII века што се чува у катедрали Светог Спаса у Новој Ђулфи у Исфахану, под ознаком Ms 57 (161), недовршеном и данас у прилично лошем стању, на fol. 94v (Der Nersessian, Mekhitarian, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, 50, 197–199, Fig. 25; Der Nersessian, *Cilicia* II, ill. 481), у Збирци Матенадаран у Јеревану (бр. 10.675), из 1268, на fol. 100r, односно 104r (*ibid.*, ill. 196), потом једном које се налази у Вашингтону (Freer Gallery of Art 32.18), из XIII века, на fol. 195r (Der Nersessian, *Freer Gallery of Art*, 29, Pl. 43, Fig. 107; eadem, *Cilicia* II, ill. 197) и у Јерменској патријаршији у Јерусалиму (број 2563), из 1272, на fol. 176r (*ibid.*, ill. 365).

105 На пример, познато јеванђеље из XIII века у манастиру Ивирону, број 5, fol. 130v, cf. Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas, *The Treasures of Mount Athos* II, 296, 297, 299, Pl. 17.

106 Поље придодато основном призору на сличан начин види се у сиријском несторијанском јеванђелистару из XIII века који се чува у Берлину (Sachau 304), на представама Тајне вечере на fol. 90r и Обретења Часнога крста на fol. 162v, cf. Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 367–371, нарочито 367, 368; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pls. 125,3, 126,3. Сродан начин издвајања уснулих војника види се на фресци у Милешеви, cf. Ћоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 197, n. 23; Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 30.

стомацима и Рођења где Богородица држи у крилу малог Христа што благосиља мудраце. С друге стране, древне обрасце откривају представе Уласка у Јерусалим, чији се најближи сродник широко датује у доба од VI до IX века, као и Јагњета Божјег у мандорли, која је израђена по узору насталом или пре 691–692. или у средини у којој се нису поштовала правила Трулског сабора пошто је припадала некој од прехалкидонских, односно источних православних цркава, као што су коптска, сиријска и јерменска. Најзад, минијатуре *Призренскоī јеванђеља* које имају иконографске узоре што се срећу, у нама познатим примерима, тек током друге половине XIII века, упућују на то да би настанак овог рукописа вероватно требало препознати у последњим деценијама тог столећа.[107]

Све минијатуре тог јеванђеља израђене су цртежом, невешто и наивно изведеним прилично дебелим пером или кистом. Боје, сведеног опсега, наношене су на одећу, предмете у рукама приказаних личности, украшене оквире, а на инкарнату их има само на образима, у виду румених мрља. Призори се већином одвијају унутар украсних оквира, обично неправилног облика, у којима нема назнака простора, а понекад су њихова поља чак толико скучена да фигуре излазе изван њих. Сликана архитектура се изузетно ретко појави, а сведена је на плошне кулисе, састављене од низа лукова ослоњених на стубове, чак и без инверзне перспективе, док су делови намештаја у толикој мери испуњени украсима да се једва и препознају. Нема назнака пејзажа, нити линија које би раздвајале земљу и небо, чак се ретко где појави узано поље тла. Фигуре имају неправилне пропорције, главе су неретко увећане у односу на тела, као и руке и, особито, шаке и прсти. Покрети су неприродни, понекад и анатомски неизводљиви. На пример, ноге особа које седе неретко делују као да се савијају у облику полукруга. Одећа нимало не придоноси бољем разумевању пропорција и покрета фигура. У толикој је мери стилизована и украшена да се ни на особама које су редовно приказиване у хитону и химатиону, на пример чак ни на Христу и апостолима, не могу разазнати те уобичајене хаљине. Јасно је препознатљива само опрема светих ратника. Већ су поменуте чакшире јеванђелиста. Њих носе и поједине друге особе. Набори тканина рађени су као паралелне линије, а како су бојени различитим пигментима, делују као украсне траке. Одоре су већином испуњене низовима тачкица, врежама, палметама, преплетима, који красе чак и нимбове. При томе често није лако разлучити украсне мотиве од појединих предмета, као што су крстови, велики попут литијских, које неретко носе Христос, анђели и светитељи. Ликови су једноставно срочени, црте лица грубо изведене и сведене на цртеж, чак ни румене мрље на образима не пружају утисак волумена. Све представе делују као бојадисани цртежи.

Минијатуре су, дакле, наивно сликане, невешто изведеним цртежом, као и у многим рукописима на језицима коришћеним широм источних крајева хришћанског света, коптском, сиријском, арапском, јерменском и грузијском,[108] али и на грчком, како онима што су се нашли у древним библиотекама у Египту[109] или Светој земљи[110] тако и онима који су настали на Апенинском полуоству[111] или у областима у срцу Ромејског царства,[112] на пример на Балкану, где су на такав начин украшаване не само грчке[113] већ и словенске књиге.[114] Требало би се, стога, не би ли се разазнали трагови који указују на узоре минијатуристе *Призренскоī јеванђеља*, укратко осврнути и на појединости међу поменутим особеностима, које се могу у одређеним случајевима посматрати и као иконографска својства, али првенствено као уметничке особине његовог начина рада. Сретење и Улазак у Јерусалим збивају се пред плошним кулисама које се састоје од низа лукова ослоњених на стубове (сл. 17). Такве грађевине појављују се у призорима на минијатурама у грчким рукописима,[115] у књигама насталим на Апенинском полуострву,[116] а и на хришћанском

[107] Подсећамо на то да је Ђурић (*Срӣско сликарсӣво на врхунцу*, 431–432) на основу запажања стручњака из Археографског одељења Народне библиотеке у Београду датовао рукопис у последње деценије XIII века.

[108] Бројне такве коптске, сиријске, јерменске и грузијске примере ради уштеде простора нећемо поименично наводити, а литература о њима већ је наведена у овом тексту.

[109] На пример, јеванђелистари који се налазе у манастиру Свете Катарине на Синају, Gr. 213 из 967. године (Spatharakis, *Corpus* I, 13; idem, *Corpus* II, Ill. 43), и Cod. 207 с почетка XII века (Weitzmann, Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 116–118, figs. 386–397).

[110] На пример, јеванђелистар у Грчкој патријаршији у Јерусалиму (Sabas 82) из 1027. (Spatharakis, *Corpus* I, 20; idem, *Corpus* II, Ill. 91).

[111] Cf. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne*, passim; cf. и Spatharakis, *Corpus* I, 19, 37; idem, *Corpus* II, Ill. 86–87, 219.

[112] То су, на пример, примерак списа светог Јована Златоустог (Princeton, University Library, Garett 14) из 955. (Spatharakis, *Corpus* I, 12; idem, *Corpus* II, Ill. 31–33) и јеванђелистар који се чува у манастиру Метеори (Metamorphoseos 502) из 1281, за који се претпоставља да је израђен у неком манастиру у Малој Азији [Spatharakis, *Corpus* I, 51; idem, *Corpus* II, Ill. 348; Σοφιανός, Γαλάβαρης, *Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα των μονών των Μετεώρων Α΄*, 130–135, нарочито 134–135, где износе запажања о одређеним сродностима с рукописима Garett 14, Sabas 82 и Cromvell 11 (cf. infra), као и претпоставку о месту настанка; *ibid.* II, Εικ. 123].

[113] Као пример наводимо рукопис који се чува у Оксфорду, Cromvell 11 (117), израђен 1225. у Епиру (*Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1. Oxford Bodleian Library* I, ed. I. Hutter, Stuttgart 1977, 80–81, Abb. 295–300). Подсећамо и на јеванђеље из 1232. које је некада припадало манастиру на Меникејској гори, а данас се чува у Прагу, за које није утврђено где је настало (Bĕljaev, *Miniatury řeckégo evangelia z roku 1232*, 100–106, Obr. 1–3).

[114] Овом приликом издвајамо само портрет јеванђелиста у *Добрејшовом јеванђељу* (Софија, НБКМ No 307), израђеном вероватно пре 1221. године [Grabar, *Recherches*, 92–104, pl. X–XI; В. Пуцко, *О портретном изображении попа Добрейша*, Paleobulgarica 9 (1985) 65–73, рис. 1], и антропоморфне иницијале у бугарском *Врачанском јеванђељу* (Софија НБКМ No 19) с краја XIII века (Джурова, *1000 години*, ил. 139, 142).

[115] На пример, на минијатури на fol. 28v у рукопису који се чува у Венецији (Biblioteca Marciana, Gr. 172), из 1175, cf. Spatharakis, *Corpus* I, 46; idem, *Corpus* II, Ill. 307.

[116] Примера ради, наводимо минијатуру с призором Вазнесења на fol. 7r у зборнику песама Vatic. lat. 1339 из прве или друге четвртине XI века, на којој су уочени и утицаји из Египта и Сирије (E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting IV, 3–4*, Florence 1962, 238–240, Fig. 186). Подсећамо на мишљења о утицајима са обеју обала Јадрана, cf. Radojčić, *Elemente der westlichen Kunst*, 203–204; idem, *Stare srpske minijature*, 30; Максимовић, *Срӣске средњовековне минијаӣуре*, 96, 97.



Сл. 17. Призренско јеванђеље, Сретење, fol. 60v (фото: Народни музеј, Београд)
Fig. 17. Prizren Gospel, Presentation of Jesus at the Temple, fol. 60v (photo: National Museum, Belgrade)

Истоку, на пример у Сирији[117] и доцније у Јерменији.[118] С друге стране, епископи имају одоре необичајеног изгледа. Свети Никола носи хаљину с преклопом која је украшена до те мере да на основу црно-белих фотографија није могуће јасно разлучити њен облик, док је омофор који му пружа Богородица дуга трака украшена тачкама, с кићанкама на крајевима. Шесторица светих епископа који учествују у Служби архијереја имају доње хаљине, потом прилично нејасно представљене горње одоре, вероватно фелоне, и омофоре приказане као траке украшене различитим преплетима. Тако представљене епископе, који немају бар јасно препознатљиве омофоре и фелоне, нисмо успели да запазимо. Поред тога, Салома, приказана како држи главу светог Јована Крститеља, има мараму која изгледом подсећа на оне које су се традиционално носиле у Египту.[119] Многе личности носе хаљине, огртаче или траке украшене палметама и врежама,[120] као на минијатурама у појединим рукописима насталим у Сирији,[121] изузетно ретко у књи-

[117] На пример, минијатура (Кир и Ездра) на fol. 199r у зборнику с краја XII века који се чува у Универзитетској библиотеци у Кембриџу под ознаком 001.002 (Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 259–267, нарочито 259; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 63,3), потом бројни призори у два сродна рукописа – у јеванђелистару насталом око 1220. што се налази у Британском музеју у Лондону и носи ознаку add. 7170 (Сретење на fol. 57v, Исцељење раслабљеног на fol. 133r, Христос и раслабљени на fol. 134r, cf. idem, *Les manuscrits syriaques*, 302–313, нарочито 305, 306; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pls. 81,2, 87,1, 87,3) и у јеванђелистару из 1219–1220. који се чува у Ватиканској библиотеци под ознаком Syr. 559 (Сретење на fol. 48v, Исцељење раслабљеног на fol. 121v, Христос и раслабљени на fol. 122v, cf. idem, *Les manuscrits syriaques*, 280–302, нарочито 286, 291; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pls. 81,4, 87,2, 87,4).

[118] На пример, два нешто каснија јерменска јеванђеља, једно из 1306. године (Збирка Матендаран No 4806), где се на fol. 11v пред кулисом, са два стуба и између њих три лука, дешава Тајна вечера (Акопян, *Миниатюра Васпуракана XIII–XIV вв*, Табл. VII), и друго из 1316. године (Збирка Матендаран No 4818), где се на fol. 1r пред сличном кулисом, овога пута са три луковичасто завршена лука, одвијају Благовести (*ibid.*, Рис. 17).

[119] Такве мараме нисмо успели да запазимо, једино смо донекле сродно приказан Богородичин мафорион уочили у коптским рукописима који се чувају у Њујорку, Pierpont Morgan Library, Ms. 612 из 892/893. године (Богородица Млекопитателница са два анђела, fol. 1v), Ms. 577 из 894/895. године (Благовести, fol. 1v), Ms. 574 из 897/898. године (Богородица Млекопитателница са два анђела, једина минијатура у том рукопису, на другом листу), у већ поменутом Ms. 600 из 905/906. (Богородица Млекопитателница на доњем краку крста на минијатури преко целе стране на почетку књиге) и Ms. 597 из 913/914. године (Благовести, fol. 1v; Богородица Млекопитателница са два анђела, последњи лист), као и у зборнику у Лондону, British Museum, or. 6782, на fol. 1v (Богородица Млекопитателница са светим Јованом Јеванђелистом, означеним као апостол), cf. Leroy, *Les manuscrits coptes*, 94–95, 96, 97–98, 101, 103, pls. B, 31, 34, 36, 135, за добре репродукције другог и петог примера v. Cramer, *Koptische Buchmalerei*, 59–60, 65, Abb. VII, 69, односно првог и последњег Zibawi, *Koptische Kunst*, Abb. 144–145. С друге стране, у коптском јеванђелистару из 1179/1180. који се чува у Националној библиотеци у Паризу под бројем 13 Салома је представљена као оријентална плесачица, с круном, у пурпурној хаљини са златним појасом, cf. Leroy, *Les manuscrits coptes*, 113, 131–132, pl. 59.2.

[120] Ћоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 195–197, у кроју и материјалу хаљине Христа сејача и украсима на огртачима светих Сергија и Вакха препознала је сродности са одорама на појединим српским властеоским портретима, већином насталим око средине XIV века.

[121] Свети Кирил Александријски на fol. 1r у сирокатоличком рукопису из 1013. што се чува у Мосулу (Leroy, *Les manuscrits*

гама рађеним у Египту.[122] Чак су и готово сви нимбови испуњени преплетима, врежама, тачкама.[123] Многе неуобичајене појединости у *Призренском јеванђељу* чији се сродници, ближи или даљи, запажају у рукописима насталим на хришћанском Оријенту упућују на то да би ликовне узоре његовог минијатуристе, једнако као и многе иконографске обрасце, првенствено требало видети на Истоку.

Може се претпоставити да су уметнички утицаји у Србију стизали и са истока и са запада. Кнез Мирослав је држао Захумље, у којем су се налазиле и римокатоличке надбискупије и бискупије и у којем су били снажни одјеци са западне обале Јадрана, нарочито посредством бенедиктинаца и њихових мисионара.[124] Наравно, при томе не треба заборавити ни уметничке споне оближњег Епира и грчких заједница у Апулији, особито у Саленту.[125] Уосталом, недавно је постављено важно питање – да ли за поједине рукописе, који се по инерцији смештају у скупину насталих у јужним крајевима Апенинског полуострва, треба претпоставити да су израђени у Епиру.[126] С друге стране, Рашка, политичко средиште државе, била је везана за старе православне епископије које су припадале Охридској архиепископији, што је, наравно, утицало и на уметност у тој области. Касније је не само у Рашкој већ и у Зети православље оснажено, нарочито након што је свети Сава Српски постао архиепископ новооснoване аутокефалне српске цркве и поставио њене прве епископе.[127]

Питање о томе да ли су источни узори стизали у српску средину преко Балканског или Апенинског полуострва сасвим је оправдано. Њиме се повлачи и проблем чије би решење помогло у разумевању токова, праваца и смерова разнородних утицаја. Ипак, у трагању за тим одговорима требало би поћи од разматрања питања о томе колико је упутно повлачити границу између уметности на два суседна полуострва. Данас их посматрамо као области раздвојене великом воденом површином, али треба имати у виду да су у средњем веку управо мора представљала просторне споне много више од копнених путева.

На Балкан су утицаји хришћанског Оријента могли долазити не само преко Јадрана већ и с других страна, између осталог захваљујући људима који су ту пристизали из удаљних области на истоку, у овом случају из Закавказја. О њима сведоче малобројни преостали споменици. Григорије Пакуријан, велики доместик западних војски цара Алексија I Комнина, у близни Филипуполиса (данас Пловдив) основао је 1083. манастир Богородице Петричке (Бачково) као средиште грузијског монаштва и учености.[128] Ктиторски натпис на два језика – словенском бугарске ре-

---

syriaques, 219–224, нарочито 220, 221; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 49,2), свети Константин и Јелена у два сиријска сродна јеванђелистара, једном, насталом око 1220, који се налази у Британском музеју у Лондону и носи ознаку add. 7170, на fol. 160r (idem, *Les manuscrits syriaques*, 302–313, нарочито 310; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 99,1) и у другом, из 1219–1220, из Ватиканске библиотеке, који носи ознаку Syr. 559, на fol. 146v (idem, *Les manuscrits syriaques*, 280–302, нарочито 297; idem, *Les manuscrits syriaques. Album*, pl. 99,2).

[122] На пример, у већ поменутом јеванђелистару с краја XII или почетка XIII века који се чува у Ватикану (Vatic. Copt. 8), на јединим двема очуваним минијатурама, на којима су приказани јеванђелисти Марко (fol. 101v) и Лука (fol. 165v), cf. Cramer, *Koptische Buchmalerei*, 87, Abb. 95, 100; Leroy, *Les manuscrits coptes*, 154–155, pl. 38.1–2.

[123] Такви нимбови су заиста изузетни. Могу се видети, на пример, на минијатурама јеванђелиста у грчком рукопису што се налази у манастиру Свете Катарине на Синају (Cod. 157), израђеном између 1127. и 1157/1158. на Патмосу, у пећини у којој је светом Јовану Богослову дато Откровење (Weitzmann, Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* I, 163–164, figs. 634, 636, 638, 640), и у грчком јеванђељу из 1232. које се чува у Прагу (Běljaev, *Miniatury řeckégo evangelia z roku 1232*, 102, Obr. 1–3). У *Призренском јеванђељу* су тако украшени и Христови нимбови. Ретко када су крстасти, већ имају различит број уписаних кракова.

[124] О украсима рукописа, превасходно о иницијалима и заставицама, у грчким и латинским књигама насталим у јужном делу Апенинског полуострва већином у распону од IX до XII века, њиховим узорима и њиховом међусобном односу, v. H. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, DOP 28 (1974) 3–29; G. Cavallo, *Between Byzantium and Rome: Manuscripts from Southern Italy*, in: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*, ed. O. Z. Pevny, New York 2000, 136–151; I. Hutter, *La décoration et la mise en page des manuscrits grecs de l'Italie méridionale. Quelques observations*, in: *Histoire et culture dans l'Italie byzantine. Acquis et nouvelles recherches*, ed. A. Jacob, J.-M. Martin, G. Noyé, Rome 2006, 69–93, са старијом литературом и критичким разматрањима. Овде издвајамо запажање Гуљелма Кавала о томе да је због суживота толико бројних разноликих култура тешко разлучити различите утицаје и узоре у рукописима насталим у јужном делу Апенинског полуострва. Изгледа да су у већ постојећу византијску провинцијску културу одавно били уведени арапски и латински елементи. Даље, сличне црте се могу препознати у украсним мотивима грчких рукописа израђиваних у јужном делу Апенинског полуострва, Палестини, Египту (нарочито Синају), Витинији и на Блиском истоку. Најзад, заједнички уметнички речник види се у украшавању, могуће и у преписивању књига у крајњим источним и западним областима Византије, cf. Cavallo, *Between Byzantium and Rome*, 144.

[125] О тим странама између Епира и јужног дела Апенинског полуострва, чије се постојање може претпоставити због сталних политичких и трговачких веза, и то на примерима из XIII века, када су склапани и бракови појединих чланова владарских кућа на двема обалама Јонског мора, редовно путовали трговци и ходочасници, одржавали преписку црквени великодостојници с једне стране и игумани с друге, уз запажања о утицајима са Апенинског полуострва у рељефима на архитектури у Епиру и обратном правцу подстицаја у зидном сликарству, cf. L. Safran, *Exploring Artistic Links Between Epiros and Apulia in the Thirteenth Century: The Problem of Sculpture and Wall Painting*, in: *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27–31 Μαΐου 1990)*, Άρτα 1992, 455–462.

[126] То важно питање надавно је постављено приликом разматрања седам рукописа из времена од XII до XIV века пренетих из Берата у Централни државни архив у Тирани, када је указано на бројне сродности књига рађених на обе обале Јонског мора, cf. A. Rëmbeci, *Kodikët mesjetarë në Shqipëri, ura kulturore midis Lindjes dhe Perëndimit: rasti i kodikëve me prejardhje Italo-Bizantine*, in: *Shqipëria mes Lindjes dhe perëndimit. Aktet e Konferencës Shkencore Ndërkombëtare, Tiranë 17 dhjetor 2013*, ed. A. Rëmbeci, Tiranë 2014, 21–36 (резиме на енглеском, *ibid.*, 37–39). Међу тим рукописима издвајамо јеванђелистар из XIII века, број 24, у којем се налазе прилично једноставно и плошно сликане фигуре (*ibid.*, Fig. 2, где је објављена минијатура Луке и још седам иницијала, од којих су два сачињена од целих фигура). Најзад, Ханс Белтинг је одавно упозорио на то да је Грабар у књигу о грчким илуминираним рукописима италијанског порекла од IX до XI века укључио 51 рукопис, али да само за осам међу њима, које је навео, има недвосмислених података о пореклу. Додао је и то да су, наравно, сасвим могуће више или мање сигурне атрибуције, али да су једино наведени рукописи поуздани примери, cf. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, 7 и n. 20.

[127] Cf. M. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 17–33.

[128] *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, ed. E. Bakalova, Plovdiv 2003, passim, нарочито 9–27, са старијом литературом.

дакције и јерменском – урезан у плочу узидану у XIX веку у северни зид припрате храма манастира Витовнице у Браничеву, казује да је 1218. извесни Ладо или Ладон, Бабугов син, подигао цркву посвећену светом Јакову и светом Петру.[129]

Најзад, треба подсетити на то да је у Светој земљи било Срба, већином монаха, пристиглих ради ходочашћа или дужег боравка. Њихово присуство у манастиру Свете Катарине на Синају посебно је посведочено многобројним старим српским књигама што се у њему чувају. Међу њима има примерака из XIII столећа донетих с Балкана и, наравно, појединих из друге половине XIV века које су израђене у српској преписивачкој радионици у синајском манастиру.[130] Поред тога, у библиотеци Грчке православне патријаршије у Јерусалиму и данас се налази 16 српских рукописа, међу којима је најстарији један јеванђелистар који потиче из XIII столећа.[131]

Мирослављево јеванђеље је било израђено према западним узорима, а за његову почетну заставицу засад се не могу уочити непосредни извори, већ само донекле сродна решења у два грчка јеванђелистара из прве половине XII века што се чувају у манастиру Свете Катарине на Синају. У живопису испоснице Светог Петра Коришког раније су уочене извесне појединости, као што су особен молитвени став светог Јована Претече у Деизису или архијереји под сликаним луковима, којима је приписивано западно порекло. У међувремену су, међутим, истражени многи храмови чији живопис упућује на то да изворе њеног сликарства треба препознати у балканском окружењу. Уосталом, Кориша се налази на подручју које је вековима



Сл. 18. Испосница Светог Петра Коришког, свети Јован Претеча из Деизиса, копија фреске (фото: Галерија фресака, Београд)
Fig.18. Hermitage of St. Peter of Koriša, St. John the Forerunner in the Deesis, fresco copy (photo: Gallery of Frescoes, Belgrade)

било под духовном влашћу Охридске архиепископије, односно призренских епископа. Најзад, доста проблема постоји у вези с *Призренским јеванђељем*. Уништено је, није познато где је и када израђено, ко је био његов наручилац, нити преписивач и илуминатор, да ли га је, можда, једна особа и преписала и украсила.[132] Његов минијатуриста засигурно није имао уметничког дара. Питање је, међутим, да ли јесте или није био образован, односно да ли јесте или није ваљано разумео обрасце које је имао пред собом.[133] Избор редова из четири јеванђеља који ће бити преточени у слике и начин на који ће то бити учињено показују да је *Призренско јеванђеље* сасвим јединствено остварење међу познатим очуваним источнохришћанским рукописима. Представе јеванђелиста имају обрасце какви се срећу у грчким књигама, али и јасно изражене источњачке особености. Поједини догађаји из јеванђеља су, као што је и било уобичајено, представљени у виду сцена, док су други лаконски срочени или, необично, сведени на једну фигуру. Светитељи приказани уз редове што се читају на дане њихових памјати јасно упућују на то да је избор тема минијатура био осмишљен под утицајем богослужбене намене те књиге, а остаје отворено питање о томе да ли су они насликани по угледу на синаксар неког илуминираног четворојеванђеља.[134]

---

[129] Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 38, no. 12; Б. Кнежевић, *Плоча са двојезичним натписом из 1218. године у Витовници*, Саопштења 29 (1997) 47–49, са старијом литературом. Натпис се редовно помиње као српски. За помоћ приликом разматрања редакције слова натписа неизмерну захвалност дугујемо др Татјани Суботин-Голубовић.

[130] Cf. I. C. Tarnanidis, *The Slavonic Manuscripts discovered in 1975 at St Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Thessaloniki 1988, 45–52, где је пружен поглед на присуство монаха из словенских средина у Светој земљи, са посебним освртом на значај два путовања светог Саве и на његову посету манастиру Свете Катарине на Синају (cf. М. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009; Миљковић, *Житија светог Саве*, нарочито 147–186; А. З. Савић, *Дарови са Нила: нови поглед на сусрет светог Саве са египатским султаном*, Зборник Матице српске за историју 90 (2014) 7–34). У једној скривници у манастиру Свете Катарине пронађени су 1975. остаци 41 рукописа, од тога пет глагољских, а међу преосталим, писаним ћирилицом, насталим махом у временском распону од XI до XV столећа, већину чине српски, којих је 25; за те рукописе v. Tarnanidis, *The Slavonic Manuscripts*, 112–144, 147–148, 158–159, 168–181. Многи су, на основу изгледа слова, датовани у XIII век или у крај тог и почетак следећег столећа, cf. *ibid.*, 112–114, 127–133, 134–142, 143–144, 168–169, 170, 176. У библиотеци синајског манастира пре тога су била позната 43 словенска рукописа, већином из XV, XVI и XVII века, као и из XVIII столећа, cf. M. Kamil, *Catalogue of all manuscripts in the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai*, Wiesbaden 1970, 147–148 (без указивања на језичке редакције).

[131] В. Недомачки, *О српским рукописима у библиотеци Грчке православне патријаршије у Јерусалиму*, АП 2 (1980) 71–98; о украсима у рукопису из XIII века, изборном јеванђељу које се чува под бројем 19, cf. Ј. Ердељан, *О српском јеванђелистару No 19 из библиотеке Грчке православне патријаршије у Јерусалиму*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 41–51.

[132] Grabar, *Recherches*, 57, сматрао је да је писар вероватно израдио минијатуре.

[133] Ћоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, 195, изнела је мишљење да су његове минијатуре „ретардирајуће реплике старих узора".

[134] Може се, с много основа, претпоставити да је у избору светитеља које ће приказати минијатуриста био вођен читањима

На појединим минијатурама огледају се теме и особености које се срећу у коптским рукописима, али нема никаквих сазнања о томе да ли је њихов сликар покушавао да понови узоре који су непознатим путевима стигли у Србију или је украсио књигу током боравка на Истоку.[135] Начин на који је уобличио призоре, приказао фигуре, њихове покрете, драперије и ликове, потом ослањање на тврду линију и спутан оквир боја, као год и плошност и једноставност представа, упућују на то да се и у ликовном приступу великим делом ослањао на источњачке обрасце.

Овај рад представља само сажет покушај преиспитивања досадашњих размишљања о уметничким утицајима хришћанског Истока у Србији крајем XII и током XIII столећа. То питање дуго није привлачило истраживаче. Захваљујући томе што су у међувремену проучене поједине иконографске теме и брижљиво објашњена њихова значења и, наравно, објављене слике у многим раније непознатим црквама и испосницама, као год минијатуре у рукописима рађеним на хришћанском Оријенту, могуће је стећи само донекле јаснију слику о упливима источног порекла и путевима којима су они могли пристићи у српску уметност. Ипак, остају многе непознанице које би требало даље истражити.

у српској цркви. На пример, у старим коптским богослужбеним књигама које садрже помене светитеља за дане током литургијске године догађаји везани за светог Константина или за свету Јелену посебно су прослављани. Само се у једном рукопису, насталом 1246. у Скитској пустињи, који садржи грчке утицаје, наводи заједнички спомен светих Константина и Јелене, за дан који одговара грчком 20. мају, cf. U. Zanetti, *Constantino nei calendari e sinassari orientali*, in: *Università degli studi di Macerata. Publicazioni della Facoltà di lettere e filosofia 67, Atti di convegni 21*, Macerata 1993, 898–900, 901–909, нарочито 899.

[135] Чак три представе светог Јована Крститеља (fol. 32r, fol. 39r и fol. 109r), потом призори Саломе с главом Јована Крститеља (fol. 8r) и Јелисавете с малим Јованом (fol. 58v), као и сцена Сусрета Марије и Јелисавете на којој се види мали Јован на мајчином стомаку (fol. 59r), наводе на помисао, можда сувише смелу, да је рукопис израђен у окружењу у којем је свети Јован Крститељ и Претеча био дубоко поштован, можда у неком њему посвећеном манастиру.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Акопян Г., *Миниатюра Васпуракана XIII–XIV вв*, Ереван 1989 (Akopi͡an G., *Miniati͡ura Vaspurakana XIII–XIV vv*, Erevan 1989).

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 (Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica*, Beograd 1986).

Бибиков М. В., *Византийский Эдем: «время – в – пространстве»*, in: *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и древней Руси*, ed. А. М. Лидов, Москва 2006, 91–97 (Bibikov M. V., *Vizantiĭskiĭ Ėdem: „vremi͡a – v – prostranstve“*, in: *Ierotopii͡a. Sozdanie sakral'nyh prostranstv v Vizantii i drevneĭ Rusi*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2006, 91–97).

Богдановић Д., *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968 (Bogdanović D., *Jovan Lestvičnik u vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti*, Beograd 1968).

Богдановић Д., *Покајни канон Лествице у старом српском преводу*, ЗФФ 12/1 (1974) 251–287 [Bogdanović D., *Pokajni kanon Lestvice u starom srpskom prevodu*, ZFF 12/1 (1974) 251–287].

Бошковић Ђ., *Испосница Петра Коришког, архитектура*, Старинар 7–8 (1958) 91–93 [Bošković Đ., *Isposnica Petra Koriškog, arhitektura*, Starinar 7–8 (1958) 91–93].

Војводић Д., *Запажања и размишљања о сликарству светилишта Спасове цркве у Жичи*, Ниш и Византија 11 (2013) 257–265 [Vojvodić D., *Zapažanja i razmišljanja o slikarstvu svetilišta Spasove crkve u Žiči*, Niš i Vizantija 11 (2013), 257–265].

Габелић С., *О иконографији св. Прокопија*, ЗРВИ 43 (2006) 527–549 [Gabelić S., *O ikonografiji sv. Prokopija*, ZRVI 43 (2006) 527–549].

Джурова А., *1000 години българска ръкописна книга*, София 1981 (Dzhurova A., *1000 godini b"lgarska r"kopisna kniga*, Sofii͡a 1981).

Древности монастырей Афона в России из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья, Каталог выставки 17 мая – 4 июля 2004 года, Москва 2004 (*Drevnosti monastyreĭ Afona v Rossii iz muzeev, bibliotek, arkhivov Moskvy i Podmoskov'i͡a*, Katalog vystavki 17 mai͡a – 4 ii͡uli͡a 2004 goda, Moskva 2004).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958) 173–200 [Djurić V. J., *Najstariji živopis isposnice pustinožitelja Petra Koriškog*, ZRVI 5 (1958) 173–200].

Ђурић В. Ј., *Српско сликарство на врхунцу*, in: *Историја српског народа 1*, Београд 1981, 431–432 (Djurić V. J., *Srpsko slikarstvo na vrhuncu*, in: *Istorija srpskog naroda 1*, Beograd 1981, 431–432).

Ердељан Ј., *О српском јеванђелистару No 19 из библиотеке Грчке православне патријаршије у Јерусалиму*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 41–51 [Erdeljan J., *O srpskom jevanđelistaru No 19 iz biblioteke Grčke pravoslavne patrijaršije u Jerusalimu*, Saopštenja 27–28 (1995–1996) 41–51].

Живковић Б., *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992 (Živković B., *Mileševa. Crteži fresaka*, Beograd 1992).

Измайлова Т. А., *Армянская миниатюра XI века*, Москва 1979 (Ismaĭlova T. A., *Armi͡anskai͡a miniati͡ura XI veka*, Moskva 1979).

Јанковић М., *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985 (Janković M., *Episkopije i mitropolije srpske crkve u srednjem veku*, Beograd 1985).

Катић Р. В., *Постанак и прошлост хиландарског метоха манастира св. Петра Коришког*, ЗЛУМС 18 (1982) 133–150 [Katić R. V., *Postanak i prošlost hilandarskog metoha manastira sv. Petra Koriškog*, ZLUMS 18 (1982) 133–150].

Кнежевић Б., *Плоча са двојезичним натписом из 1218. године у Витовници*, Саопштења 29 (1997) 47–49 [Knežević B., *Ploča sa dvojezičnim natpisom iz 1218. godine u Vitovnici*, Saopštenja 29 (1997) 47–49].

Љубинковић Р., *Испосница Петра Коришког, историја и живопис*, Старинар 7–8 (1958) 93–98, 102–110 [Ljubinković R., *Isposnica Petra Koriškog, istorija i živopis*, Starinar 7–8 (1958) 93–98, 102–110].

Максимовић Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983 (Maksimović J., *Srpske srednjovekovne minijature*, Beograd 1983).

Максимовић Ј., *Студије о Мирослављевом јеванђељу III. Ликови јеванђелиста у Мирослављевом јеванђељу*, ЗЛУМС 8 (1972) 41–45 [Maksimović J., *Studije o Miroslavljevom jevanđelju III. Likovi jevanđelista u Miroslavljevom jevanđelju*, ZLUMS 8 (1972) 41–45].

Марковић М., *О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму*, Зограф 36 (2012) 21–40 [Marković M., *O ktitorskom natpisu kneza Miroslava u crkvi Svetog Petra na Limu*, Zograf 36 (2012) 21–40].

Марковић М., *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009 (Marković M., *Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009).

Марковић О., *Остаци манастира Петра Коришког*, СКМ 4–5 (1968–1971) 409–420 [Marković O., *Ostaci manastira Petra Koriškog*, SKM 4–5 (1968–1971) 409–420].

Миљковић Б., *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008 (Miljković B., *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008).

Миљковић Б., *Хиландарска икона српског цара Стефана*, ЗРВИ 43 (2006) 328–330 [Miljković B., *Hilandarska ikona srpskog cara Stefana*, ZRVI 43 (2006) 328–330].

Недомачки В., *О српским рукописима у библиотеци Грчке православне патријаршије у Јерусалиму*, АП 2 (1980) 71–98

[Nedomački V., *O srpskim rukopisima u biblioteci Grčke pravoslavne patrijaršije u Jerusalimu*, AP 2 (1980) 71–98].

Попова О. С., *Русская книжная миниатюра XI–XV вв*, in: ДИ, *Рукописная книга, Сборник третий*, Москва 1983, 16–18, 20–22, 26–28 (Popova O. S., *Russkaia͡ knizhnaia͡ miniatiu͡ra XI–XV vv*, in: DI, *Rukopisnaia͡ kniga, Sbornik tretiĭ*, Moskva 1983, 16–18, 20–22, 26–28).

Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А., *Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века*, Москва 2012 (Popova O. S., Zakharova A. V., Oret͡skaia͡ I. A., *Vizantiĭskaia miniatiu͡ra vtoroĭ poloviny X – nachala XII veka*, Moskva 2012).

Поповић Д., *Пустиње и свете горе средњовековне Србије – писани извори, просторни обрасци, градитељска решења*, ЗРВИ 44 (2007) 267–268 [Popović D., *Pustinje i svete gore srednjovekovne Srbije – pisani izvori, prostorni obrasci, graditeljska rešenja*, ZRVI 44 (2007) 267–268].

Поповић Д., *Средњовековне пећине-испоснице у призренском крају – Претходна истраживања*, ИЧ 44 (1997) 129–130, 131–135 [Popović D., *Srednjovekovne pećine-isposnice u prizrenskom kraju – Prethodna istraživanja*, IČ 44 (1997) 129–130, 131–135].

Поповић М., Габелић С., Цветковић Б., Поповић Б., *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005 (Popović M., Gabelić S., Cvetković B., Popović B., *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd 2005).

Пуцко В., *О портретном изображении попа Добрейша*, Paleobulgarica 9 (1985), 65–73 [Put͡sko V., *O portretnom izobrazhenii popa Dobreĭsha*, Paleobulgarica 9 (1985), 65–73].

Савић А. З., *Дарови са Нила: нови поглед на сусрет светог Саве са египатским султаном*, Зборник Матице српске за историју 90 (2014) 7–34 [Savić A. Z., *Darovi sa Nila: novi pogled na susret svetog Save sa egipatskim sultanom*, Zbornik Matice srpske za istoriju 90 (2014) 7–34].

Симић-Лазар Д., *Каленић. Сликарство, историја*, Београд 2011 (Simić-Lazar D., *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, Beograd 2011).

Стојановић Љ., *Каталог Народне библиотеке у Београду. IV Рукописи и старе штампане књиге,* Београд 1903 (репринт 1982) [Stojanović Lj., *Katalog Narodne biblioteke u Beogradu. IV Rukopisi i stare štampane knjige*, Beograd 1903 (reprint 1982)].

Томовић Г., *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974 (Tomović G., *Morfologija ćiriličkih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974).

Ћоровић-Љубинковић М., *Призренско четворојеванђење. Ка проблему његовог датовања*, Старинар 19 (1968–1969) 191–202 [Ćorović-Ljubinković M., *Prizrensko četvorojevanđelje. Ka problemu njegovog datovanja*, Starinar 19 (1968–1969) 191–202].

Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д., *Манастир Жича*, Београд 2014 (Čanak-Medić M., Popović D., Vojvodić D., *Manastir Žiča*, Beograd 2014).

Шмерлинг Р., *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX–XI вв,* Тбилиси 1979 (Shmerling R., *Khudozhestvennoe oformlenie gruzinskoĭ rukopisnoĭ knigi IX–XI vv*, Tbilisi 1979).

Шпадијер И., *Свети Петар Коришки у старој српској књижевности*, Београд 2014 (Špadijer I., *Sveti Petar Koriški u staroj srpskoj književnosti*, Beograd 2014).

Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., *Οι βυζαντινές τοιχογραφιές του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής*, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) Αθήνα 1976, 200–201, 205–206, 219–220 [Aspra-Vardavakē M., *Hoi vyzantines toichographies tou Taxiarchē sto Markopoulo Attikēs*, DChAE 8 (1975–1976) Athēna 1976, 200–201, 205–206, 219–220].

Βοκοτόπουλος Π., *Παρατηρήσεις στον ναό του Σωτήρος κοντά στο Γαλαξείδι*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) Αθήνα 1994, 207–208 [Vokotopoulos P., *Paratērēseis ston nao tou Sōtēros konta sto Galaxeidi*, DChAE 17 (1993–1994) Athēna 1994, 207–208].

Κωνσταντινίδη Χ., *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην αγία τράπεζα μετα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008 (Kōnstantinidē Ch., *Ho Melismos. Hoi sylleitourgountes hierarches kai hoi aggeloi-diakonoi mprosta stēn hagia trapeza me ta timia dōra ē ton eucharistiako Christo*, Thessalonikē 2008).

Μαντάς Α. Γ., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843–1204),* Αθήνα 2001 [Mantas A. G., *To eikonographiko programma tou hierou vēmatos tōn mesovyzantinōn naōn tēs Helladas (843–1204),* Athēna 2001].

Μαντζαρίδης Γ., *Θαυματουργές εικόνες και άγια λείψανα, in: Ιερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη,* τόμος Α', Άγιον Όρος 1996, 118 (Mantzaridēs G., *Thaumatourges eikones kai hagia leipsana, in: Hiera megistē monē Vatopaidiou. Paradosē – Historia – Technē,* tomos 1, Agion Oros 1996, 118).

Μουρίκη Ντ., *Οι βυζαντινές τοιχογραφιές των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης*, ΔΧΑΕ 7 (1973–1974) Αθήνα 1974, 82, 84, 88–91, 104 [Mourikē D., *Hoi vyzantines toichographies tōn parekklēsiōn tēs Spēlias tēs Pentelēs*, DChAE 7 (1973–1974) Athēna 1974, 82, 84, 88–91, 104].

Μουτσόπουλος Ν. Κ., Δημητροκάλλης Γ., *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού,* Θεσσαλονίκη 1980 (Moutsopoulos N. K., Dēmētrokallēs G., *Geraki. Hoi ekklēsies tou oikismou*, Thessalonikē 1980).

Παπάγγελος Ι. Αθ., *Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, in: *Ιερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη,* τόμος Α', Άγιον Όρος 1996, 288–289 (Papaggelos I. Ath., *Hoi metavyzantines toichographies*, in: *Hiera megistē monē Vatopaidiou. Paradosē – Historia – Technē,* tomos 1, Agion Oros 1996, 288–289).

Σοφιανός Δ. Ζ., Γαλάβαρης Γ., *Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα των μονών των Μετεώρων*, τόμ. Α΄. *Εισαγωγή – Περιγραφές*; τόμ. Β΄. *Εικόνες έγχρωμες*, Αθήνα 2007, I, 91–93, 130–135 (Sophianos D. Z., Galavarēs G., *Ta eikonographēmena cheirographa tōn monōn Meteōrōn,* tom. I *Eisagōgē – Perigraphes,* tom. II. *Eikones egchrōmes*, Athēna 2007, 91–93, 130–135).

Ainalov D. V., *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961.

Armenian Miniatures, Text and Notes L. A. Dournovo, preface S. Der Nersessian, London 1961.

Barnea I., *Un manuscrit byzantin illustré du XIe siècle*, Revue des études sud-est européennes, Tome I, No 3–4, Bucureşti 1963, 319–330.

Beckwith J., *Coptic Sculpture 300–1300*, London 1963.

Běljaev N., *Miniatury řeckégo evangelia z roku 1232*, in: *Z dejin východní Evropy a Slovanstva: sborník venovaný Jaroslavu Bidlovi k šedesátým narozeninám*, ed. M. Weingart, J. Dobiáš, M. Paulová, Praha 1928, 100–106.

Belting H., *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, DOP 28 (1974) 3–29.

Bogevska S., *Un programme iconographique inhabituel dans la chapelle rupestre Saints-Pierre-et-Paul, Konjsko (Prespa)*, Patrimonium 7 (2010) 233–234, 237–247.

Buschhausen H., Buschausen H., Korchmasjan E., *Armenische Buchmalerei und Baukunst der Krim*, Tafeln, Erevan 2009.

Cavallo G., *Between Byzantium and Rome: Manuscripts from Southern Italy*, in: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*, ed. O. Z. Pevny, New York 2000, 136–151.

Christoforaki I., *Cyprus Between Byzantium and the Levant: Eclecticism and Interchange in the Cycle of the Life of the Virgin in the Church of he Holy Cross a Pelendri*, Epetērida Kentrou Epistēmonikōn Ereunōn 22 (Leukōsia 1996) 215–246.

Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Band 1, Oxford Bodleian Library I, ed. I. Hutter, Stuttgart 1977.

Cramer M., *Koptische Buchmalerei*, Recklinghausen 1964.

D'Angela C., *Archeologia ed insediamenti rupestri medievali*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, 103, 105, 109.

Dauterman Maguire E., Maguire H. P., Duncan-Flowers M. J., *Art and Holy Powers in the Early Christian House*, Urbana–Champaign 1989.

Dawson T., *The Monomachos Crown – Towards a Resolution*, Byzantina Symmeikta 19 (2009) 183–192.

Der Nersessian S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington 1963.

Der Nersessian S., *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century,* Volume I–II, Washington 1993.

Der Nersessian S., *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images*, DOP 16 (1962) 197, 205–206.

Der Nersessian S., Mekhitarian A., *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles 1986.

Di Burge P., *Koptska umetnost*, Novi Sad 1970.

Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, April 25 – June 22, Baltimore 1947.

Forbes Robinson M. A., *Coptic Apocryphal Gospels*, Cambridge 1896.

Foskolou V., *The Virgin, the Christ-child and the evil eye*, in: *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, London 2005, 251.

Friend A. M., Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts,* Art Studies (1927) 124–133.

Friend A. M., Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*. Part II, Art Studies (1929) 3–9.

Galavaris G., *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979.

Garrison E. B., *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting IV*, 3–4, Florence 1962, 238–240.

Grabar A., *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968.

Grabar A., *Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits balcaniques*, in: *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen age II*, Paris 1968, 653–661.

Grabar A., *Les deux images de la Vierge dans un manuscript serbe*, in: *L'art byzantin chez les Slaves II/1*, Paris 1930, 264–276.

Grabar A., *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe–XIe siècles)*, Paris 1972.

Grabar A., *Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique*, Paris 1928.

Hutter I., *La décoration et la mise en page des manuscrits grecs de l'Italie méridionale. Quelques observations*, in: *Histoire et culture dans l'Italie byzantine. Acquis et nouvelles recherches*, ed. A. Jacob, J.-M. Martin, G. Noyé, Rome 2006, 69–93.

Il tetravangelo di Rabbula. Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. I.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo, ed. M. Bernabò, Roma 2008.

Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, ed. G. Vikan, Princeton 1972.

Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Kamil M., *Catalogue of all manuscripts in the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai*, Wiesbaden 1970.

Karaman Lj., *Pregled umjetnosti u Dalmaciji (od doseljavanja Hrvata do pada Mletaka)*, Zagreb 1952.

Leroy J., *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974.

Leroy J., *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothequès d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, 139, 148.

Louth A., *Greek East and Latin West: The Church, AD 681–1071*, Crestwood 2007.

Lowden J., *Book Production*, in: *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys, J. F. Haldon, R. Cormack, New York 2008, 467.

Lübke H., *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Essen 1963.

Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.

Mango C., Hawkins E. J. W., *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20 (1966) 165–166, 180–181.

Mantas A. G., *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der Ostkirchlichen Kunst (5–15. Jh.)*, Leiden 2010.

Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch., *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Volume I. Manuscripts of New Testament Texts 10th–12th Century*, Athens 1978.

Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch., *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Volume II. Manuscripts of New Testament Texts 13th–15th Century*, Athens 1985.

Martin J. R., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960.

Mitsani A., *Provincial Byzantine Wall Paintings on Methana, Greece*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, Symposion in Marburg vom 25.–29. 6. 1997, Wiesbaden 2000, 238, 240–241.

Mouriki D., *An Unusual Representation of the Last Judgement in the Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, DChAE 8 (1975–1976) 155–156.

Nelson R. S., *An Icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt During the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, The Art Bulletin 65/2 (1983) 201–218.

Nelson R. S., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

Oikonomidés N., *La couronne dite de Constantin Monomaque*, TM 12 (1994) 241–262.

Pace V., *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV)*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, 317–400.

Pace V., *La Puglia fra arte bizantina e maniera greca*, in: *„Ars auro gemmisque prior". Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, ed. Ch. Blondeau, B. Boissavit-Camus, V. Boucherat, P. Volti, Turnhout 2013, 491–498.

Pace V., *La transperiferia bizantina nell'Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi in chiese del Salento pugliese, della Basilicata e della Calabria*, in: *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, ed. J.-P. Caillet, F. Joubert, Paris 2012, 215–230.

Pace V., *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI–XIV)*, in: *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, 429–491.

Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'annonciation*, Venise 2007.

Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, Volume I, Athens 1973.

Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, Volume 2. *The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou, and Chilandari*, Athens 1975.

Perrin J. D. Jr., *Family 13 in Saint John Gospel*, Birmingham 2012 (unpublished PhD thesis).

Popova O., *Russian Illuminated Manuscripts of the 11th to the Early 16th Centuries*, Leningrad 1984.

Popović D., *The Cult of St Peter of Koriša. Stages of Development and Patterns*, Balcanica 28 (1997) 181–211.

Prolović J., *The Early Period of Illuminations in Serbian Manuscripts*, in: Byzantine *Heritage and Serbian Art. Sacral Art of the Serbian Lands in the Middle Ages*, ed. D. Vojvodić, D. Popović, Belgrade 2016, 183–191.

Radojčić S., *Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelalters in den ältesten serbischen Miniaturen*, in: *Actes du XVIIe Congrès international d´histoire da l´art*, La Haye 1955, 203–204.

Radojčić S., *Stare srpske minijature*, Beograd 1950.

Rëmbeci A., *Kodikët mesjetarë në Shqipëri ura kulturore midis Lindjes dhe Perëndimit: rasti i kodikëve me prejardhje Italo-Bizantine*, in: *Shqipëria mes Lindjes dhe perëndimit,* Aktet e Konferencës Shkencore Ndërkombëtare, Tiranë 17 dhjetor 2013, ed. A. Rëmbeci, Tiranë 2014, 21–39.

Safran L., *Exploring Artistic Links Between Epiros and Apulia in the Thirteenth Century: The Problem of Sculpture and Wall Painting*, in: *Praktika Diethnous Symposiou gia to Despotato tēs Ēpeirou* (Arta, 27–31 Maiou 1990), Arta 1992, 455–462.

Semoglou A., *Contribution à l'étude du portrait funeraire dans le monde byzantin (14e–16e siècle)*, Zograf 24 (1995) 5–11.

Sinković I., *St. Petar Koriški and His Monastery*, Serbian Studies 88/1–2 (1994) 105–117.

Skawran K. M., *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982.

Spatharakis I., *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453 I–II*, Leiden 1981, I, 12, 19, 20, 24–25, 37, 46, 51.

Tarnanidis I. C., *The Slavonic Manuscripts discovered in 1975 at St Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Thessaloniki 1988.

The Ossuary of the Bachkovo Monastery, ed. E. Bakalova, Plovdiv 2003.

Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI.23*, Paris 1971.

Vikan G., *"Guided by Land and Sea": Pilgrim Art and Pilgrim Travel in Early Byzantium*, in: G. Vikan, *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*, Aldershot 2003 [= *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband 18 (1991)] VIII, 84–85.

Vocotopoulos P. L., *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athens–Jerusalem 2002.

Walter Ch., *Saint Theodore and the Dragon*, in: *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton,* ed. Ch. Entwistle, Oxford 2003, 95–106.

Walter Ch., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.

Weitzmann K., Galavaris G., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, Volume One. *From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton 1990, 116–117, 118.

Zanetti U., *Constantino nei calendari e sinassari orientali*, in: *Università degli studi di Macerata. Publicazioni della Facoltà di lettere e filosofia 67, Atti di convegni 21*, Macerata 1993, 898–909.

Zibawi M., *Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart*, Regensburg 2004.

The questions of the artistic influences of the Christian East in Serbia in the late twelfth and thirteenth century and the paths of their transmission

Tatjana Starodubcev
Academy of Arts in Novi Sad

Some works of art created in the Serbian milieu in the late 12th and during the 13th century are believed to have been inspired by the echoes of the Christian Orient. The paths through which these influences reached Serbia have yet to be researched. The few scholars who did address this question several decades ago have suggested different hypotheses – that these influences came directly from the East or that they had been transmitted by the Orthodox communities in the south of the Apennine Peninsula.

The oldest of such examples is found in the Miroslav Gospel commissioned by the Prince of Hum probably for the Church of St. Peter on the Lim River, which may have been built in 1161/1162. The Gospel includes 296 miniatures and initials. Almost all of these were executed by a master under Western influences; the headpiece on the opening page of the Gospel, however, is the isolated contribution of a miniaturist who did not rely on the same models (Fig. 1).

In the Serbian manuscript tradition, as well as in the Byzantine, the Evangelists were usually shown individually, in scenes depicting the creation of their compositions. Frontal, bust-level representations are found only in a few Coptic books, as well as two Greek Gospel lectionaries from the first half of the 12th century kept at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai; the example of the headpiece in cod. 237 is particularly noteworthy (Fig. 2).

The Hermitage of St. Peter of Koriša (Fig. 3) is located above the gorge of the Koriša River near Prizren. The remnants of two layers of wall paintings have survived there (Fig. 4). Attention should be paid to the heavily damaged older layer created owing to the efforts of Peter of Koriša's followers after the passing of their teacher at the turn of the 12th to the 13th century.

The original wall painting has been destroyed in the southern part, but is still discernible in two zones and the dado of the other surfaces (Fig. 10). The upper zone features a Deesis in the sanctuary (Figs. 5, 6) and the figures of Archangel Michael and Peter the Apostle directed towardsthe altar, as well as the remnants of two buildings (Fig. 7). The images in the lower register are placed under the painted arches. A heavily damaged depiction of the Officiating Bishops in the altar (Fig. 8) and the figures of the warrior saints in the western part (Fig. 9) are visible.

These wall paintings were carefully examined a long time ago. It was pointed out that the Deesis was usually depicted in churches in areas of the eastern and western edges of the Orthodox world and that the pose of St. John the Forerunner – with his arms crossed over his chest – revealed a Western influence. However, recent research has shown that the Deesis in the semi-dome of the apse was sometimes painted in the Balkans and many Greek islands. On the other hand, the representation of a figure with arms crossed over the chest was noticed to have been used in depictions in the Orthodox monastic milieu to indicate obedience and humble prayer (Fig. 11). Earlier studies have also pointed out that representations of saints under painted arches appeared very early in Christian art, but that such images of bishops in altars were not known in the churches in the Balkans. However, later research has noted that the officiating bishops below arches were depicted in some churches in the Balkan Peninsula during the 13thcentury.

Finally, the Prizren Gospel was kept under Number 297 in the former National Library and was destroyed during the bombing of Belgrade on 6th April 1941. The Gospel is believed to have been created in the last decades of the 13th century. As a whole the once extant Gospel contained 36 miniatures placed on the margins. Today they can be studied based on black-and-white photographs.

The once extant part of the manuscript contained images of the Evangelists (Matthew and Mark), Virgin Mary with the infant Jesus Christ, the saints and the personages and events described in the Gospels, a scene of the Officiating Bishops and an illustration of the story about the devil sieving through the desert in search of sinners based on a Coptic apocryphal text preserved in a single copy. These images were meticulously examined by André Grabar, who found them to reveal Oriental influences, primarily Coptic ones. The results of his study can only be confirmed by further arguments today. This text – insofar as its limited scope allows – provides an overview of some of these examples, including the representations of the Evangelists dressed in oriental trousers, accompanied by their symbols (Fig. 12); Virgin Mary with infant Jesus Christ of Eleusa type (Fig. 13), which had already appeared in a Syrian manuscript from 1203 (Fig. 14); the scene of the Entry into Jerusalem reduced to a representation of Christ on a donkey followed by an angel; the figures of St. Procopius (Fig. 15) and St. Theodore Teron (Fig. 16) shown killing interlaced serpents. All of these miniatures are executed naïvely in crude drawings,

as is the case in many manuscripts on the languages of the Eastern parts of the Christian world and numerous Greek and Slavonic books (Fig. 17).

It can be assumed that Oriental influences reached Serbia both from the East and the West. Prince Miroslav ruled Zachlumia, a region where Roman-Catholic archbishoprics and bishoprics were located and where the influence from the western Adriatic coast was particularly strong. Of course, one should bear in mind the artistic links of nearby Epirus and the Greek communities in Apulia. On the other hand, Rascia – the political heart of the state – was tied to the Orthodox bishoprics under the Archbishopric of Ohrid.

Influences of the Christian Orient could have reached the Balkans not only across the Adriatic, but they could also have been brought by persons that came to the region from far-off regions in the East, in this case Transcaucasia. The few extant monuments bear testimony to that. In 1083 Gregory Pakourianos founded the Monastery of the Mother of God Petritzonitissa (Bachkovo Monastery) as a center of Georgian monasticism and education. The founding inscription in the Bulgarian recension of Slavonic and in Armenian carved in a slab built into the narthex of the church of the Monastery Vitovnica in Braničevo in the 19th century, informs that in 1218 one Lado or Ladon built a church dedicated to St. James and St. Peter. Finally, it should be noted that there were some Serbs – mostly monks – in the Holy Land, who arrived either on a pilgrimage or for a longer stay. Their presence is evidenced by many old books, including some 13thcentury examples, in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai and the library of the Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem.

Цркве и приложници у трескавачким хрисовуљама краља Душана

Светлана Смолчић Макуљевић*

Универзитет *Метрополитан*, Београд

Оригиналан научни рад
UDC 726.597(497.7 Treskavac)
347:348](093.4)(497.7 Prilep)»653»
DOI 10.2298/ZOG1640073S

У раду се указује на везу између сакралног простора манастира Трескавца на планини и урбаног простора средњовековног Прилепа, као и његове аристократије, у подножју на основу поновног ишчитавања трескавачких повеља краља Душана. Разлози даровања поседа, које манастиру Трескавцу прилаже бројна аристократија у Пелагонији и Прилепу, судећи према повељама, упућују на религиозни и фунерарни контекст. Истовремено се скреће пажња на сакралну топографију, то јест на цркве у поседу манастира Трескавца, које чине сакралну мрежу територије Прилепа и које су повезане вертикално, духовно и економски с манастиром на планини.

Кључне речи: манастир Трескавац, култ, град Прилеп, хрисовуље краља Душана, цркве, приложници, византијска аристократија, сакрална топографија

Based on a rereading of King Dušan's chrysobulls to the Treskavac Monastery, the paper indicates a link between the sacred space of the Treskavac Monastery on the mountain and the urban space – i.e. the medieval city of Prilep and the nobility – at the foot of the mountain. Judging by these charters, the reasons for bestowing donations on the Treskavac Monastery by the numerous members of the aristocracy in Pelagonia and Prilep seem to suggest a religious and funerary context. At the same time, the paper aims to highlight sacred topography, i.e. the churches in the possession of the Treskavac Monastery which made up a sacred network on the territory of Prilep and were vertically, spiritually and economically tied to the monastery on the mountain.

Keywords: Treskavac Monastery, cult, city of Prilep, King Dušan's chrysobulls, churches, donors, Byzantine nobility, sacred topography

Хрисовуље краља Душана Богородичином манастиру у Трескавцу изнад Прилепа, без обзира на то што су сачуване само у преписима чији међусобни однос научници још настоје да утврде, значајан су извор у тумачењу културне историје средњовековног града, социјалног статуса становништва, историјске географије, материјалне и визуелне културе, сакралне топографије и манастирске економије.[1] Повеље пружају слику о преплитању економских и религиозних односа између доминантног манастира на планини и града, грађана и становништва у подножју. Подаци о даровању потврђени златопечатним документима доприносе разумевању односа византијске аристократије и грађана Прилепа према светој планини и култу *Богородице Чудотворице* (Чоудотворнице Богороднце) негованом у трескавачком манастиру.[2] Топографија манастирског имања формирана даровима аристократа допуњена је и сакралном топографијом, односно бројним црквама које се налазе у поседу манастира Трескавца и које чине сакралну мрежу територије града, повезане на тај начин с манастиром. Део манастирског поседа излази из оквира града и простире се и у Охриду, Преспи и Флорини (Лерину). Подаци из повеља такође су драгоцено сведочанство о аристо-

* svetlana.smolcic@gmail.com

[1] О трескавачким повељама, које су до Првог односно Другог светског рата чуване у Народној библиотеци у Београду, v. С. Новаковић, *Два прилога к српским старинама. 2) Хрисовуља краља Стефана Душана манастиру Трескавачком*, Гласник СУД 41 (1875) 353–361; Ђ. Даничић, *Три српске хрисовуље*, Гласник ДСС 11 (1859) 130–143; Ђ. Даничић, *Хрисовуља краља Стефана Душана, потоњег цара српског*, Гласник ДСС 13 (1861) 369–377; С. Новаковић, *Прилеп у првој поли XIV века, по трескавачким повељама краља Стефана Душана*, Глас СКА 80 (1909) 1–25; Б. Ферјанчић, *О повељама краља Стефана Душана манастиру Трескавцу код Прилепа*, ЗРВИ 7 (1961) 161–167; В. Мошин, Л. Славева, *Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавец*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* IV, ed. В. Мошин, Скопје 1981 (= *Споменици* IV), 55–186; Л. Славева, В. Мошин, *Српски грамоти од Душаново време*, Прилеп 1988; Б. Бабиќ, *Манастирот Трескавец со црква Св. Успение Богородично*, in: *Споменици* IV, 37–67. О потреби за новим критичким издањем трескавачких повеља, као и за реконструкцијом историје њиховог чувања и нестанка из Народне библиотеке, v. Ђ. Бубало, *За ново, критичко издање трескавачких хрисовуља краља Душана*, ССА 7 (2008) 207–229. О биографији краља и цара Душана v. Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, *Стефан Душан, краљ и цар: 1331–1355*, Београд 2005; о манастиру Трескавцу, ктиторима и приложницима v. С. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, Београд 2013, 27–83; о претпоставци да је Михаило Главас Тарханиот један од ктитора манастира Трескавца v. М. Марковић, *Михаило Главас Тарханиот – ктитор манастира Трескавца*, Зограф 38 (2014) 77–98, с литературом.

[2] О значају манастира као средишта култа Богородице Трескавачке и стварању сакралне топографије v. С. Смолчић Макуљевић, *Сакрална топографија манастира Трескавца*, Balcanica 35 (2004) 285–322; о манастиру Трескавцу и светој гори која је формирана на том месту у византијском периоду v. S. Smolčić-Makuljević, *Two Models of Sacred Space in the Byzantine and Medieval Visual Culture of the Balkans. The Monasteries of St Prohor of Pčinja and Treskavac*, JÖB 59 (2009) 191–202; С. Смолчић Макуљевић, *Сакрална топографија светих гора: Синај – Атон – Трескавац*, in: *Седма казивања о Светој Гори*, ed. М. Живојиновић, З. Ракић, Београд 2011, 183–235; S. Smolčić-Makuljević, *The Holy Mountain in Byzantine visual culture of medieval Balkans, Sinai – Athos – Treskavac*, in: *Heilige Landschaft – Heilige Berge. Achter Internationaler Barocksommerkurs 2007. Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, Einsiedeln–Zürich 2014, 242–261.

кратском слоју византијског друштва, поседницима у Прилепу. Повеље посредно говоре и о механизмима функционисања византијске државе на Балкану – моделу византијског управног, дворског, црквеног и војног система који се очувао и у раздобљу након Душановог освајања Прилепа 1334. године.[3]

Прилеп, утврђење и средњовековни град, настао је на планинском узвишењу и у његовом подножју. Градској тврђави заштиту је пружао неприступачан планински терен на којем је изграђена. Тврђава изнад града била је у функцији током читавог средњег века због свог стратешког положаја. Она је формирана на четири кршевита брежуљка; зидови и куле су формирани тако што су гранитне стене коришћене као природни зидови.[4] Од XI до XIV века, колико је трајало уобличавање градске тврђаве, Прилеп је био под византијском, никејском, бугарском и српском управом и представљао је важну геостратешку тачку средишњег Балкана. Истовремено је функционисало и подграђе Варош, у којем су се очували бројни објекти из тог раздобља.

Манастир Трескавац, удаљен десет километара од Прилепа, налази се на једном од кракова планинског венца Бабуне. Средњовековни манастир посвећен Богородици подигнут је на месту некадашњег хеленистичког Аполоновог и Артемидиног светилишта.[5] У непосредној близини манастира налази се некропола Гумење, са гробовима у стени из раздобља од IV и III века п. н. е. до IV и V века н. е.[6] У Богородичиној цркви постоје такође гробни налази који сведоче о континуираном сахрањивању до XIII века.[7] Бројне античке сполије уграђене у зидове цркве и оне из ранохришћанске епохе сведоче о континуитету култног места грчке хеленистичке епохе.[8]

Микротопоними и присуство византијске царске власти

Дарови византијских и бугарских царева, као и њихова брига о манастиру, поменути у трескавачким повељама сведоче о значају и угледу Трескавца у средњовизантијском и позновизантијском периоду. И краљ Душан наставља традицију и хрисовуље издаје по угледу на претходне владаре, грчке и бугарске, истичући као један од разлога даровања, може се претпоставити, важан култ *Богородице Трескавачке* (Богородице Трѣска‹вьске›).[9] Тај српски владар наставља да брине о Трескавцу, будући да су манастир даровали и његови преци Немањићи – деда свети краљ Милутин и отац краљ Стефан Дечански – како би и на тај начин потврдио свој владалачки легитимитет и континуитет династије.[10] Може се претпоставити и да је сећање на боравак византијске царске породице или можда на њихов посед у тим крајевима оставило трага у микротопонимима који се помињу у трескавачким повељама.

За термин *древни грчки цареви* који краљ Душан наводи у повељи претпоставља се да се може односити на владавину царева из византијске династије Анђела – Исака II (1185–1195) и Алексија III (1195–1203). Епирски Анђели држали су Прилеп од 1216. до 1230. и од 1241. до 1259. године. Поменути бугарски цареви су они који су у два маха владали Прилепом – Калојан, који га је држао кратко, од 1203. до 1207, и потом Јован Асен, који је владао прилепским крајем између 1230. и 1241. године.[11] После њих Пелагонијом су поново владали Византинци из династије Палеолога све до српског освајања тих крајева 1334. године.

Микротопоним *Царев зевгелатиј* (вь царевѣ ζевьгелатии, *ζευγηλατεῖον*), у којем се налазила њива купљена од Мисинополита, чија су деца поклонила манастиру метох Светог Димитрија у граду Прилепу, а поменута у другој и трећој трескавачкој повељи, може сведочити о томе да је византијски цар у При-

[3] О средњовековној историји Прилепа, који је све до 1334. био у саставу Византијског царства, v. К. Аџиевски, *Пелагонија во средниот век*, Скопје 1994; М. Апостолски et al., *Прилеп и прилепско низ историјата*, Прилеп 1971. О византијској управи у Прилепу v. Љ. Максимовић, *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*, Београд 1972, 27–37. О средњовековној тврђави Прилеп v. А. Дероко, *Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд 1950, 83–104; И. Микулчиќ, *Средновековни градови и тврдини во Македонија*, Скопје 1996, 266–268, са старијом литературом; idem, *Пелагонија у светлости археолошких налаза. Од Егејске сеобе до Августа*, Београд–Скопје 1966; о касновизантијској економији градова v. K.-P. Matschke, *The Late Byzantine Urban Economy, Thirteenth–Fifteenth Centuries*, in: *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed. A. E. Laiou, Washington 2002, 463–495; A. Kazhdan, *Prilep*, in: ODB III, 1718; о статусу градова и односу аристократије и управе у XIV веку v. Љ. Максимовић, *Карактер друштвене и економске структуре позновизантијског града (XIII–XV век)*, in: idem, *Град у Византији. Огледи о друштву позновизантијског доба*, Београд 2003, 33–74.

[4] Стратешки значајно старо градско утврђење, са акрополом и мањим утврђењем из XI века, величине једног хектара, развија се током XIII и XIV века у нову фортификацију, чија се површина проширила на територију од дванаест хектара. Cf. А. Дероко, *Маркови кули – град Прилеп*, Старинар 5–6 (1954–1955) (1956) 83–104, 91; M. Popović, *Les fortresses dans les régions des conflits byzantinoserbes au XIVe siècle*, in: *Byzantium and Serbia in the 14th century*, Athens 1996, 75, 79–80, fig. 4, 3.

[5] Бабиќ, *Манастирот Трескавец*, 37–38; Н. Вулић, *Антички споменици наше земље*, Споменик СКА 71 (1931) 182–183; Микулчиќ, *Средновековни градови и тврдини*, 226; Ф. Папазоглу, *Македонски градови у римско доба*, Скопје 1957, 223. О хеленистичком натпису с Трескавца v. M. Ricl, *New Greek inscriptions from Pelagonia and Derriopos*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 101 (1994) 152–153.

[6] Уз манастирске зидове такође су сачувани гробови у стени и различита места за сахрањивање. Cf. Н. Вулић, *Антички споменици наше земље*, Spomenik SKA 98 (1941) 190–197; Микулчић, *Пелагонија у светлости археолошких налаза*, 77, 80–81.

[7] У археолошким ископавањима која је 1959. године, под вођством Бошка Бабића, обавио прилепски Завод откривени су гробови у цркви, у источном делу јужног брода. Cf. Бабић, *Манастирот Трескавец*, 39, са старијом литературом. Ископавањима у цркви 2005. године утврђено је да се у средњем веку сахрањивање обављало и у егзонартексу. У цркви су јасно видљива три гроба у простору испод северозападне куполе спољашње припрате. Нажалост, резултати тих истраживања још нису публиковани.

[8] Торзо једне античке скулптуре уграђен је у фасаду егзонартекса, док су се из ранохришћанске епохе очувале мермерне парапетне плоче с хришћанским симболима.

[9] Изволихъ семоу манастирю дати хрисовоуль свои по ѡбраζоу древниихь цареи грьчьскыхь и бльгарскыихь. Cf. Тр I, чл. 1, *Споменици* IV, 78; Марковић, *Михаило Главас*, 91.

[10] О даровима српских краљева v. Смолчић Макуљевић, *Сакрална топографија манастира Трескавца*, 288, n. 8. Краљ Милутин је поклонио манастиру Трескавцу селиште Влчје (Тр I, чл. 14, *Споменици* IV, 83) и метох села Крпен у Пологу (Тр I, чл. 21, *Споменици* IV, 85), док је краљ Стефан Дечански приложио село Еленешце (Тр I, чл. 24, *Споменици* IV, 87).

[11] Марковић, *Михаило Главас*, 91, n. 128.

лепу имао посед. Претпоставља се да термин може да упућује на посед који се везује за потребе царске касе и војничке службе.[12] Микротопоними *Царев студенац* (Царевь Стоуденьць) и *Царев кладенац* (ѡть Царева кладенца), који се више пута помињу у трима повељама, такође могу бити део сведочанства о евентуалној присутности, могућем боравку чланова царске породице у Прилепу или царском даровању.[13] У ком је тренутку сећање на везу византијског цара с Прилепом, на његов боравак и евентуалну имовину у граду или његовој околини довело до стварања микротопонима, тешко је рећи само на основу ових помена у трескавачким повељама, као што је тешко утврдити и у којој су мери микротопоними у непосредној вези управо са активностима царева.

Град Прилеп је имао важан геополитички положај будући да је повезивао западни Балкан, посебно Скопље, са Солуном, као и Пелагонију с Велесом. Поред тога, међутим, и помени различитих византијских дворских и војних функција у трескавчким повељама показују да је он био значајно стратешко место у том делу византијске провинције, место које је и у време краља Душана, када су повеље настале, задржало углед *великославноī īрада*.[14]

Цркве у трескавачким повељама

Попут праксе која је била позната у Византији и која је подразумевала да се под окриљем важних монашких центара, као што су манастири Свете Горе, налазе прилози византијске властеле, имања или сакралне грађевине, тако се цркве и имања прилажу и манастиру Трескавцу. Управо бројност различитих прилога прилепских грађана и аристократа сведочи о економској и сакралној доминацији и култу манастира Трескавца у односу на Прилеп. Трескавац поседује бројне цркве у Прилепу и надлежан је за њих, али поседује и храмове ван града, на територији Преспе, Велеса, Пореча, Охрида и Флорине. Његово сакрално пространство и у граду, односно духовну и економску моћ над Прилепом, потврђују правни документи – повеље краља Душана.[15] По повељама се види да су у поседу Богородичиног манастира готово све важније цркве Прилепа, које су се у већој мери и до данас очувале.



Сл. 1. Боīородица с Христом, фреско-икона, лунета изнад улаза у Боīородичину цркву манастира Трескавца, XIV век
Fig. 1. Theotokos with Jesus Christ, fresco-icon, lunette above the entrance to the Church of the Holy Virgin of the Treskavac Monastery, 14th century

Градску цркву Светог Димитрија, како је поменуто, као манастирски метох приложила су Трескавцу деца угледног феудалца Мисинополита.[16] Уз градску цркву Светог Димитрија био је у средњем веку, као што је то археолошки доказано, главни градски трг и *панађур*.[17] Као посебан метох у трећој повељи истакнута је црква Светог Продрома.[18] Она се не помиње у првој повељи, већ само у другој, у опису међа, па није јасно да ли је у питању једна од најважнијих градских цркава. Црква Светог Теодора, за коју се данас не зна где се налазила, такође је била трескавачки метох.[19]

[12] Тр II, чл. 29, *Споменици* IV, 116; Тр II, чл. 85, *Споменици* IV, 151; Новаковић, *Прилеп у првој поли XIV века*, 24.

[13] Ови микротопоними помињу се у вези с међама села Небрегова у околини Прилепа, Хоморана у околини Велеса и села Крпена у Пологу, трескавачких метоха. Cf. Тр I, чл. 15, *Споменици* IV, 83; Тр II, чл. 59, *Споменици* IV, 147; Тр III, чл. 33, *Споменици* IV, 147; Тр III, чл. 14, *Споменици* IV, 145. О водама у средњовековној Србији v. С. Мишић, *Унутрашње воде и њихово коришћење у средњовековној Србији*, Додатак Историјском гласнику 1–2/1990–1992 (1992) 18. О присуству чланова царске куће и током XII и XIII века у Прилепу сведоче и остаци сликарства који су пронађени испод цркве Светих арханђела у Вароши у Прилепу. О сликарству цркве манастира Светих ахранђела v. Б. Бабић, *Црква манастира св. Арханђела*, Археолошки преглед 7 (1965) 175–176.

[14] Краљ Душан помиње у повељи Карејској ћелији да издаје повељу у *великославном граду Прилепу*. Cf. С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 471.

[15] Управо су прецизни описи међа манастирских поседа и помени цркава у повељама били полазиште многих археолошких истраживања. Цркве се налазе на метосима манастира Трескавца и по њима су они добијали називе.

[16] Тр I, чл. 25, *Споменици* IV, 88; Тр II, чл. 44, *Споменици* IV, 118; Тр III, чл. 6, *Споменици* IV, 144; V. Kravari, *Villes et villages de Macédoine occidentale*, Paris 1989, 320. Ктиторска композиција с Мисинополитом идентификована је у цркви Светог Димитрија, cf. П. Миљковић-Пепек, *Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од XI до XII век*, Културно наследство 5 (1974) 7–13; о цркви и сликарству v. В. Ристић, *Црква Светог Димитрија у Прилепу*, Крушевац 1979; К. Балабанов, *Свети Димитрија*, in: *Македонска енциклопедија* II, ed. Б. Ристовски, Скопје 2009, 1320–1321.

[17] О црквама у Прилепу v. Б. Бабић, *Нова сазнања о црквама средњовековног Прилепа*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 11–14; Б. Бабиќ, *Општ преглед на спомениците од минатото на Прилеп и прилепскиот крај*, in: *Споменици* IV, 32–35.

[18] Тр III, чл. 2, *Споменици* IV, 143; Тр II, чл. 6, *Споменици* IV, 116; Kravari, *Villes et villages*, 321.

[19] Тр I, чл. 6, *Споменици* IV, 79–80; Тр II, чл. 6, *Споменици* IV, 116; Тр III, чл. 3, *Споменици* IV, 143; Kravari, *Villes et villages*, 321.

Како је потврђено првом повељом, уз метох Светог Теодора, с људима, виноградима и њивама, извесни Беривој је као прилог за гроб дао и виноград у Хусаревцу, у граду Прилепу.[20] Прилагањем метоха и имања манастиру Трескавцу за непрекидну молитву за спас душе византијска и српска властела, али и грађанство и господа, стиче право на гробно место у оквиру манастирске територије.

У првој, другој и трећој повељи у опису међа метоха Светих Теодора као међаши се помињу Барова црква и цркве Свете Петке, Светог Ђорђа и Светих врача.[21] За цркву Свете Петке, која је у првој повељи поменута као манастирски међаш, у другој повељи каже се да припада манастиру.[22] Претпоставља се да се помен цркве Светог Николе у другој повељи, када се наводе међе метоха Светих Теодора, односи на задужбину Вега Капзе и његове жене Марије.[23] Црква Свете Варваре, која се помиње у трећој повељи у опису међа, већ је тада била у рушевинама (оурвища).[24] Као међаш у другој повељи помиње се и Синахеритова црква.[25]

Уз трескавачка имања помиње се и Бодова црква,[26] као и и Ексифилинова црква.[27] У другој повељи наводи се манастирски метох на источном брегу Преспанског језера, у селу Љубојну, са црквом Светог Николе, коју је манастиру, са свим правима, приложио архиепископ Никола.[28] У области Велеса, у селу Хоморани (данашњи Оморани), манастиру припада и црква Светог Атанасија, уз посед манастирског села.[29] У области Поречја трескавачки метох била је Богородичина црква у Манастирецу.[30] Фреске са црквенословенским натписом изнад једног портрета датују се на основу стила у другу половину или крај XIII века. Црква у Манастирецу била је у надлежности Охридске архиепископије, а у предању постоји сећање да је ктитор храма био краљ Милутин, што је могао постати након освајања тих крајева 1284. године.[31] Манастирец је укључен у посед Трескавца повељама издатим манастиру након Душановог освајања Прилепа. Манастир Трескавац је поседовао на метоху који му је подарио свети краљ, сва је прилика Милутин, цркву Светог Николе у Пологу, у селу Крпену.[32] Поред те цркве, у другој повељи у манастирска имања убраја се и црква коју је изградио поп Михалиц у Хтетову (Тетову), прецизира се – на Крпенском месту.[33] У Охриду је манастирски посед била црква Светог Јована Богослова која се налазила у оквиру имања метоха Прокатимена.[34] Црква Светог Илије у Лишини прилог је извесног каниклија за спасење душе.[35] Цркву Светог Николе у Флорини, са свом имовином, поклонио је манастиру влашки епископ.[36] У истом крају у оквиру манастирске имовине такође је била црква посвећена Богородици на метоху у Калинику, у околини Флорине.[37]

Византијска аристократија и приложници у трескавачким повељама

Хрисовуље краља Душана пружају податке о приложницима, аристократији и грађанима Прилепа за време византијске и српске власти крајем XIII и почетком XIV века. Повеље намећу и закључак о важности Трескавца као значајног култног средишта на светој гори изнад Прилепа, оног које је бројна угледна аристократија изабрала да дарује. Многи археолошки фунерарни налази у Трескавцу наводе на претпоставку да је за приложнике, уз значај монашког средишта свете горе изнад града Прилепа и у манастиру негованог култа *Богородице Чудотворице*, коју помиње краљ Душан, била важна и пракса сахрањивања што се одвијала у манастиру и на самом простору свете планине Трескавца.

Уз имања која је краљ Душан потврдио манастиру Трескавцу, у хрисовуљама су забележена и имена дародаваца с титулом или функцијом, а то су подаци који су омогућили ово истраживање. Првом хрисовуљом манастиру Трескавцу (1334–1336) тако је извесни каниклије приложио као заветни дар цркву Светог Илије са имовином у Лишини.[38] Претпоставља се да је поменуто село Лишино оно које се и данас налази у серској области, а да се помен каниклија заправо односи на византијског аристократу који се у повељи наводи према својој дворској функцији чувара царске мастионице. У Византији се чувар царске мастионице називао *epi tou kanikleiou* или *chartoularios tou kanikleiou* (грч. *κανίκλειος*, *ἐπὶ τοῦ κανικλείου*).[39] Ту

[20] И оу градоу виноградь Бернвоевь Хоусаревець за гробь, cf. Тр I, чл. 6, n. 8, *Споменици* IV, 79. Помиње се и у другој и трећој повељи, cf. Тр II, чл. 91, *Споменици* IV, 125; Тр III, чл. 92, *Споменици* IV, 151.

[21] Тр I, чл. 6, *Споменици* IV, 80. Део града у непосредној близини ове цркве добио је назив Врачевць по њој, cf. Тр III, чл. 3, *Споменици* IV, 143; Бабић, *Нова сазнања*, 11–14.

[22] Тр I, чл. 6, *Споменици* IV, 80; Тр II, чл. 6, *Споменици* IV, 114; Kravari, *Villes et villages*, 321.

[23] Тр II, чл. 6, *Споменици* IV, 114; Kravari, *Villes et villages*, 320.

[24] Тр III, чл. 4, *Споменици* IV, 143; Kravari, *Villes et villages*, 321.

[25] Тр II, чл. 51, *Споменици* IV, 119.

[26] Тр II, чл. 13, *Споменици* IV, 115; Тр III, чл. 69, *Споменици* IV, 149; Kravari, *Villes et villages*, 321.

[27] Тр II, чл. 3, *Споменици* IV, 114; Kravari, *Villes et villages*, 321.

[28] Метох са црквом се не помиње у првој и трећој повељи. Cf. Тр II, чл. 89, *Споменици* IV, 125; К. Аџиевски, *Имотите на манастирот Трескавец надвор од Пелагонија: идентификација и лоцирање*, Историја 1–2 (1997) 17.

[29] Тр III, чл. 62, *Споменици* IV, 149. Село, данас највероватније Оморани, налази се на важној комуникацији која повезује Пелагонију с Велесом и Скопљем. Помиње се у све три повеље, док се црква помиње тек у трећој, cf. Аџиевски, *Имотите*, 19.

[30] Тр I, чл. 10, *Споменици* IV, 81, n. 13; Тр II, чл. 54, *Споменици* IV, 120; Тр III, чл. 29, *Споменици* IV, 146.

[31] Пореч је, с Кичевом и Дебром, ушао у оквире српске средњовековне државе освајањима краља Милутина 1282–1284. године. У време краљева Стефана Дечанског и Душана та територија била је средишњи део краљевства, а потом царства. О новооткривеним фрескама v. М. М. Машнић, *Поречки манастир Рођења Богородице у селу Манастирцу у Македонији (о архитектури, програму и стилским одликама новооткривених фресака)*, Ниш и Византија 2 (2004) 279–294.

[32] Тр II, чл. 59, *Споменици* IV, 121; Аџиевски, *Имотите*, 25.

[33] Тр II, чл. 59, *Споменици* IV, 121; Аџиевски, *Имотите*, 25.

[34] Тр II, чл. 84, *Споменици* IV, 123; Аџиевски, *Имотите*, 25. V. n. 64 и 65.

[35] Тр I, чл. 28, n. 36, *Споменици* IV, 88.

[36] Тр I, чл. 32. *Споменици* IV, 89; Ђ. Бубало, *Влахо епископ или влахоепископ*, ЗРВИ 39 (2001–2002) 199.

[37] Тр I, чл. 33, *Споменици* IV, 90; Тр II, чл. 79, *Споменици* IV, 122; Тр III, чл. 40, *Споменици* IV, 118.

[38] Тр I, чл. 28, *Споменици* IV, 88.

[39] Тр I, чл. 28, *Споменици* IV, n. 36; о титули v. F. Dölger, *Byzantinische Diplomatik: 20 Aufsätze zum Urkundenwesen der*



Сл. 2. Манастир Трескавац и Златоврх
Fig. 2. Treskavac Monastery and Zlatovrh

службу на двору обављале су личности које су уживале царево поверење и које су радиле на важним правним и финансијским пословима у царској канцеларији.[40] Титулу је крајем XII и током XIII века у Солуну носио византијски дворски и црквени великодостојник Константин Месопотамит (Κωνσταντῖνος Μεσοποταμίτης).[41]

Неименовани аристократа који је носио титулу протосеваста (протосевасть, грч. *πρωτοσέβαστος*) помиње се у првој трескавачкој повељи као дародавац пустог селишта Могиљани, Могилени (Могылѣнн).[42] У другим двема трескавачким повељама више се не помиње протосеваст, али се селиште у другој повељи назива Могилица (Могылнца), док је у трећој повељи тај локалитет поново именован као Могилени, Могиљани (Могылѣнн).[43] Протосеваст је то пусто село *за своју душу* даровао с њивама и ливадама. У трећој повељи наводи се да се пусто село Могилени налази у непосредној близини места Русец (Роусець), односно у непосредној близини Битоља, а истовремено и да се у поседу манастира Трескавца, осим ливада и њива, налазе и топила.[44] Подаци из турских дефтера сведоче о

Byzantiner, Ettal 1956, 50; N. Oikonomidès, *La chancellerie impériale de Byzance du 13e au 15e siècle*, REB 43 (1985) 167–195, 181.

40 О дужностима чиновника са звањем *epi tou kanikleiou* у Византији v. A. Kazhdan, *Kanikleios*, in: ODB II, 1102. О тој функцији на двору Манојла Комнина v. P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180*, Cambridge – New York 1993, 183, 198, 229, 254–255, 258, 501, 504, 507.

41 Као *чувар царске мастионице*, каниклије, Месопотамит је обављао веома значајну функцију на двору цара Исака II и посебно Алексија III Анђела, на кога је веома утицао својим саветима. О његовој световној и црквеној функцији cf. M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081–1261*, Cambridge – New York 1995, 126; M. Grünbart, *Aspekte der politischen Verflechtung des Patriarchen in der mittelbyzantinischen Zeit*, ZRVI 50 (2013) 283–300, посебно 285–286. Занимљиво је то што је Константин Месопотамит с другим архијерејима управо у цркви Свете Софије у Солуну (најкасније 1203. године) произвео светог Саву Српског у архимандрита. Cf. G. Podskalsky, *Theologische Literatur des Mittelalters in Bulgarien und Serbien 865–1459*, München 2000, 442 (са старијом литературом).

42 Село Могиљани се у другој повељи помиње као Могилица. Cf. Тр I, чл. 23, *Споменици* IV, 86; Тр II, чл. 39, *Споменици* IV, 118; Тр III, чл. 59, *Споменици* IV, 148. Током XII века титула протосеваста додељивана је блиским сродницима самог цара, а понекад и синовима севастократора, док је касније њен значај опао и она се у XIV веку помиње између титула великог логотета и пинкерна. О тој титули v. Magdalino, *The Empire*, 181; A. Kazhdan, *Protosebastos*, in: ODB III, 1717; П. Х. Петров, *О титулах севаст и протосеваст в средневековом болгарском государстве*, ВВ 16 (1959) 52–64.

43 Село Могилени, Могиљани из прве повеље назива се у другој повељи Могилица; та промена била је један у низу аргумената на основу којих је Божидар Ферјанчић закључио како је такозвана друга повеља манастиру Трескавцу написана након треће, то јест да посумња у њену аутентичност. Cf. Ферјанчић, *О повељама краља Стефана Душана*, 161–167.

44 Селнще Могылѣнн блнзь Роусець с нивнемь, с ливадамн, с топнлн. Cf. Тр III, чл. 59, *Споменици* IV, 148. У *Речнику књижевних старина* Ђуре Даничића термин *топила* објашњава се као „locus macerando fortasse lino“, то јест као место где се потапао лан, дакле место на којем је било воде. Cf. Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских* III, Београд 1862, 299. Захвална сам др Виктору Савићу у помоћи око превода термина. О топилу као месту где се потапао лан, који се уобичајено потапао на местима где је вода плића, односно топлија, с навођењем овог термина



Сл. 3. Манастир Трескавац, фотографија из 1898. године (фото: Легат Тихомира Ђорђевића, Народна библиотека Србије, Београд)
Fig. 3. Treskavac Monastery, photo taken in 1898 (photo: Legate of Tihomir Djordjević, National Library of Serbia, Belgrade)

томе да је на локалитету села Могилица поред Битоља била *Меџиди бања*. Управо на том месту седамдесетих година XX века откривен је локалитет богат минералном водом и гасом и отпочела је производња чувене минералне воде *пелистерке*.[45] Поменуту титулу протосеваста, односно првог међу севастима, у оквиру српске државе носио је Душанов аристократа Хреља, који је титулу, сва је прилика, добио од византијског цара Андроника III Палеолога.[46] У историографији је изнета претпоставка да се помен протосеваста у трескавачкој повељи односи на протосеваста Хрељу.[47] Будући да је Хреља био личност веома добро позната српском краљу, Душан је, наводећи његов прилог манастиру и титулу, могао да изостави протосевастово име. Хреља, такође познат као Хреља Охмућевић, био је феудални господар који је у различитим периодима контролисао области Штипа, Струме и тврђаве Струмице, за коју Нићифор Григора тврди да је *виша од облака*, североисточне Македоније и планине Риле.[48] Владао је прилично самостално, али је био у служби српских владара – краљева Милутина, Стефана Дечанског и Стефана Душана. Од византијских царева добио је титуле протосеваста, великог доместика (Андроник III Палеолог) и кесара (Јован Кантакузин, 1292–1383).[49] У време грађанског рата у Византији

из трескавачких повеља, v. С. Мишић, *Гајење и прерада лана и конопље у Србији XIV–XVI века*, ИЧ 39 (1992) 47–57, 49.

45 Ј. Трифуновски, *Битолско-преспанска котлина*, Скопје 1998, 137.

46 Хреља је био поданик Андроника III Палеолога. Cf. М. Динић, *Реља Охмућевић – историја и предање*, ЗРВИ 9 (1966) 100–101; Ферјанчић, Ћирковић, *Стефан Душан*, 109; ВИИНЈ VI, ed. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић, Београд 1986, 402–406 (превод и коментари Б. Ферјанчић, С. Ћирковић).

47 Ова претпоставка присутна је у научним радовима Михаила Динића, Владимира Мошина и Лидије Славеве, као и Божидара Ферјанчића и Симе Ћирковића. Cf. Динић, *Реља Охмућевић*, 98, n. 13; *Споменици* IV, 86–87, n. 30; ВИИНЈ VI, 367, n. 43.

48 Док је био протосеваст, Хреља је даровао многобројним прилозима цркву Светих арханђела у Штипу, што је својом хрисовуљом издатом Хиландару потврдио краљ Стефан Душан 6. маја 1336. О Хрељиним ктиторским активностима v. Динић, *Реља Охмућевић*, 95–118; С. Ћирковић, *Хрељин поклон Хиландару*, ЗРВИ 21 (1982) 103–117. Такође је веома важна његова улога у обнови манастира Риле у Бугарској, у којем је и сахрањен; он је поново изградио манастирски католикон и двадесет пет метара високу кулу унутар манастира (1334–1335), која се једина очувала из тог времена, cf. А. Куюмджиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, София 2015, 27–38, са старијом литературом. У науци се спекулисало о томе да су његово повлачење у монаштво и тајновита смрт 1342. последица освете краља Душана.

49 У потврдној хрисовуљи Андроника III Палеолога манастиру Хиландару за поседе цркве Светих арханђела у Штипу по-

Хреља се приклонио Јовану VI Кантакузину, а у преговорима између Византинаца и Срба био је веома превртљив и на страну краља Душана пришао је тек пред крај преговора.[50]

Помињање протосеваста у трескавачкој повељи, у сваком случају, сведочи о присуству аристократе који је титулу добио од византијског цара и о његовој вези с манастиром.[51] Изостављање помена протосеваста у трећој повељи (1343–1345) може се тумачити претпоставком да се ту ради о принципу *damnatio memoriae*, с обзиром на Хрељину честу привржeност византијским царевима. Хрељина смрт 1342. омогућила је Душану да у свој посед преузме градове Струмицу и Мелник, којима је некада господарио протосеваст.[52] Да није постојала потреба за заборавом, Хреља је у трећој повељи могао да буде поменут као покојник.

Дар селишта Костина и помињање Костандина севастократоровића (Костаньдинь севастократоровикь) у другој трескавачкој повељи изазвало је велику полемику у научној јавности.[53] Премда се још не може са извесношћу говорити о пореклу тог племића, будући да се његов дар и име не помињу у првој повељи, а селиште Костино помиње се поново у трећој трескавачкој повељи, може се с великом извесношћу закључити да је тај дар из времена краља Стефана Душана.[54] Костандин је, судећи према наводу из повеље, био син севастократора, а то би значило да је дар потицао од веома угледног носиоца високе дворске титуле.[55]

Помен великог папије (голѣми папиꙗ, грч. *μέγας παπίας*) чија је жена даровала манастир Трескавац важан је пример функционисања византијских титула у српском језику и средини. У трећој трескавачкој повељи помиње се заветни дар кира Ирине, жене великог папије.[56] Будући да је улога великог папије на цариградском двору била уско повезана са одређеним церемонијалним обавезама везаним за Велику палату, у науци се претпостављало да је велики папија био дворјанин који се могао старати о царевом двору у Прилепу.[57] У позновизантијском периоду, међутим, када се папија помиње у трескавачким повељама, титула је имала почасни карактер. Она је, у сваком случају, повезана и с добрим имовинским стањем носиоца, о чему сведочи то што је жена неименованог папије манастиру приложила богат дар, половину селишта Дуга Вас, док је другу половину задржала за себе.[58]

Неименовани голѣми стратопедархь (грч. *μέγας στρατοπεδάρχης*) поклонио је манастиру њиву до кривогаштанског пута.[59] Помен титуле великог стратопедарха још је једно сведочанство о аристократима који су носили византијске титуле у Прилепу и о њиховој везаности за манастир Трескавац. Велики стратопедарх је звање високог ранга, поменуто у Псеудо-Кодиновој књизи о службама, и његовим носиоцима припадало је истакнуто место међу седам других највиших чиновника који су били уз цара.[60] У доба Палеолога титула великог стратопедарха била је више дворска, а за њу се нису неопходно везивале војне функције.[61]

Дар протоновелисима (грч. *πρωτονωβελίσσιμος*) Кондолеја помиње се у другој и трећој трескавачкој повељи.[62] Премда та византијска титула губи значај у

миње се Хреља као велики доместик и царев дворанин. О Хрељиним титулама детаљније v. ВИИНЈ VI, 370, n. 55.

[50] Наиме, током преговора између Јована VI Кантакузина и краља Душана Кантакузин је показао текст заклетве којим се великаш Хреља обавезао да ће му верно служити. Таква заклетва представљала је обавезни део исказивања подаништва према цару у Византији. Cf. ВИИНЈ VI, 402, n. 137; Ферјанчић, Ћирковић, *Стефан Душан*, 109.

[51] О титулама које је Хреља добијао од Византинаца и византијским титулама пре проглашења царства v. Динић, *Реља Охмућевић*, 95–118, посебно 107–108. Динић наводи да је Хреља добио титулу протосеваста, као и великог доместика, од Андроника III, cf. *ibid*., 101. Српски владари нису додељивали царске титуле деспота, севастократора и кесара пре Душановог крунисања за цара, cf. Ферјанчић, Ћирковић, *Стефан Душан*, 170. О титулама севаст и протосеваст v. Љ. Максимовић, *Севасти у средњовековној Србији*, ЗРВИ 32 (1993) 137–147, посебно 140–142.

[52] Ферјанчић, Ћирковић, *Стефан Душан*, 115, 117.

[53] Помињање ове титуле у другој хрисовуљи краља Душана било је кључан доказ за Б. Ферјанчића да је реч о фалсификату будући да је севастократора могао да именује само цар. Он такође севастократоровића доводи у везу с Константином Дејановићем. Cf. Тр II, чл. 86, *Споменици* IV, 124, n. 71, са старијом литературом о полемици.

[54] Село Костино и Костандин не помињу се у првој повељи, а Костандин севастократоровић не помиње се ни у трећој повељи. Његово име и дар помињу се у препису највероватније друге повеље од Христа К. Консантиновића из 1817, чији је препис 1871. године начинио у Битољу П. Т. Мусевич и подарио га 1893. софијској Народној библиотеци. У литератури се тај препис назива и четвртом повељом. Cf. *Споменици* IV, 167, 184.

[55] У Византији је титула настала у време Алексија Комнина (1081–1118). Ана Комнина наводи да је севастократор попут *другої цара* и да има право да носи круну, али не дијадему, то јест царску круну. О титули v. A. Kazhdan, *Sebastokrator*, in: ODB III, 1862; R. Macrides, *George Akropolites. The History*, Oxford – New York 2007, 366–367; J. Verpraux, *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, Paris 1966, 147–148.

[56] Тр III, чл. 61, *Споменици* IV, 149; Тр II, чл. 47, *Споменици* IV, 119. О претпоставци да се кира Ирина може довести у везу с Михаилом Главасом Тарханиотом v. Марковић, *Михаило Главас*, 91.

[57] Титула великог папије очувала се и у позновизантијском раздобљу; њом су награђивани аристократи сениори, а међу њима и потоњи цар Јован Кантакузин. Cf. R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantine* I, Berlin 1967, 251–265; A. Kazhdan, *Papias*, in: ODB III, 1580; N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972, 306–307; Verpaux, *Pseudo-Kodinos*, 157–158.

[58] Дар Ирине Комнине не помиње се у првој повељи, већ само у трећој трескавачкој повељи (1343–1345). Може се с великом сигурношћу претпоставити да је имовина што се помиње у трећој повељи, а није поменута у првој, део добара којима је увећан манастирски посед након издавања прве повеље, то јест током треће и почетком четврте деценије XIV века. Стога је издавање повеље којом би се законски потврдили новостечени манастирски поседи било логично. Такође се чини да је дар кир Ирине Комнине, која поносно истиче мужевљеву титулу, дар удовице. Тако би остављањем половине селишта за своје издржавање та побожна госпођа осигурала себи егзистенцију.

[59] Тр II, чл. 20, *Споменици* IV, 115; Тр II, чл. 76, *Споменици* IV, 150.

[60] Verpaux, *Pseudo-Kodinos*, 137, 139, 153–154. О функцији стратопедарха у византијском војном систему cf. Sh. Applebaum, *Judaea in Hellenistic and Roman Times. Historical and Archeological Essays*, Leiden – New York 1989, 61–63; Guilland, *Recherches sur les institutions byzantines*, 498–521.

[61] A. Kazhdan, *Stratopedarches*, in: ODB III, 1967; M. C. Bartusis, *The Late Byzantine Army. Arms and Society, 1204–1453*, Philadelphia 1997, 272–279.

[62] Тр II, чл. 15, *Споменици* IV, 115; Тр III, чл. 71, *Споменици* IV, 150. О титули v. A. Kazhdan, *Nobelissimos*, in: ODB III, 1489–1490.



Сл. 4. Манастир Трескавац, фотографија од 21. јануара 1913. године
(фото: Јеврејски историјски музеј, Београд, рег. бр. 5825, сигнатура К. 4-1-1)
Fig. 4. Treskavac Monastery, photograph taken on 21 January 1913
(photo: Museum of Jewish History, Belgrade, catalogue no. 5825, call no. K. 4-1-1)

позновизантијском раздобљу у Цариграду и не налази се у Псеудо-Кодиновом рукопису, њен помен сачуван у трескавачким документима потврђује да се титула очувала на периферији Византијског царства. Ова титула дародавца могла је да указује на задржавање византијског наслеђа на Балкану, без обзира на то што је више није било у цариградском друштву. Током XI и XII века та титула се среће и у другим византијским изворима.[63] Она постоји и у ранијем раздобљу на територији Балкана – њен помен се очувао у грчким требницима.

У другој и трећој трескавачкој повељи помиње се манастирски метох у Охриду *Прокатимен* са црквом Светог Јована Богослова.[64] Назив метоха доводи се у везу с византијским дародавцем који је био носилац функције прокатимена (грч. *προκαθήμενος*). Током XII века, судећи према изворима, прокатименова делатност била је у Византији везана за канцеларијске послове. Као особа од поверења, он је прикупљао новчане казне због непоштовања царских хрисовуља. У XIV веку био је заповедник утврђења или управник града.[65]

Осим византијских аристократа с титулама или чланова њихових породица, у трескавачким повељама помињу се и византијски грађани, чланови угледних породица: Мисинополит,[66] Синахерит,[67] Јексифилин,[68] Теодор Згур[69] и кир Лео Аргиропулос.[70] Такође се

[63] П. Коматина, *Византијска титула Константина Бодина*, ЗРВИ 48 (2011) 61–76.

[64] Метохъ вь ѡхридѣ Прокаѳимены и црьковь Свет Иѡан Богословьць, cf. Тр II, чл. 84, *Споменици* IV, 123; Метохъ ѹ ѡхрїдѣ Прокаѳимены и црьквь Іѡань ѳеологь, cf. Тр III, чл. 35, *Споменици* IV, 147.

[65] О титули v. A. Kazhdan, *Prokathemenos*, ODB III, 1729.

[66] Тр I, чл. 8, *Споменици* IV, 81; Тр II, чл. 29, *Споменици* IV, 116; Тр III, чл. 85, *Споменици* IV, 151.

[67] Виноградь Синахерїтовь, cf. Тр III, чл. 5, *Споменици* IV, 144. У трећој трескавачкој повељи помиње се да је Синахеритов виноград у поседу манастира.

[68] Јексифилин је за потребе манастира продао имање у граду, кућу и окућницу са житницом. Cf. Тр II, чл. 3, *Споменици* IV, 7; Тр III, чл. 17, *Споменици* IV, 64; Kravari, *Villes et villages*, 321.

[69] Тр I, чл. 34, *Споменици* IV, 90. У првој трескавачкој повељи помиње се да је једна воденица купљена од Тодора Згура. За презиме Згур (Sguros, Σγοῦρος) претпоставља се да је албанског порекла. Презиме Згурос појављује се у грчким документима почев од XIII века, па током XIV и XV века, у околини Солуна, Јањине, Метеора, Сера и у Малој Азији. Cf. E. Trapp, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien 2001, No. 25037–25060. Исто презиме носи и Прогон Згур (Πρόγονος Σγουρός), велики војсковођа, господар Охрида у време византијске власти и један од ктитора, обновитеља манастира Богородице Перивлепте у Охриду 1294–1295.

[70] Тр I, чл. 1, *Споменици* IV, 26.

у повељама помињу и други приложници, као што су Калојан Печкопул,[71] Просеник,[72] кир Димитрије Давидов,[73] Мамин,[74] кир Васил, кир Исак, кир Димитр, Манојло, кира Марија,[75] Рунзер,[76] Сидрофан.[77] У другој повељи помињу се и дародавци који су представници нове српске власти – тепчија Градислав и кастрофилакс Драгоман. Тепчија Градислав, српски властелин, помиње се само у другој трескавачкој повељи као приложник селишта Бела Водица.[78] Његово име више се не помиње у трећој повељи премда селиште и сви поседи који уз њега иду постоје у списку поседа манастира Трескавца. Функција тепчије појављује се у средњовековној Србији почев од XIII века.[79] Тепчије су имале велику улогу у организовању управе над владаревим и манастирским властелинством, будући да је њихов посао био везан за утврђивање граница, разграничавање земљишних поседа новог манастира или нових владаревих поседа. Кастрофилакс је Трескавцу приложио селиште Комарчане.[80] Титула кастрофилакса (грч. *καστροφύλαξ*) помиње се и у трећој повељи.[81] Кастрофилакс се односи на функцију чувара града или команданта тврђаве.[82]

Од црквених лица манастир су даровали влашки епископ, игуман Калиник, може се претпоставити игуман манастира Трескавца, и архиепископ Никола, који је манастиру поклонио метох у Преспи.[83]

Помени византијских аристократских функција и титула у трескавачким повељама сведоче о томе да су оне употребљаване и после успостављања српске власти, то јест да су продрле у српски административни и војни систем.

***

На основу свега изнетог могу се донети следећи закључци. Трескавачке повеље представљају правни документ којим краљ Стефан Душан Немањић потврђује поседе Богородичиног манастира на планини изнад града Прилепа у Пелагонији. Повеље сведоче о томе да су *благочестиви* византијски, бугарски и српски владари, побожни аристократи, црквени великодостојници, као и грађани Прилепа, манастир обдаривали поседима, може се претпоставити почев од XII па све до XIV века.

Значај Богородичиног манастира на светој гори изнад Прилепа види се и у томе што манастир дарују не само владари већ и бројна византијска аристократија Пелагоније и Прилепа, која се помиње у трескавачким хрисовуљама краља Душана. Функције и титуле приложника сведоче о припадницима различитих социјалних слојева, везаних даровањем за манастир посвећен *Богородици Чудотворици*. Помени каниклија, протосеваста, великог папије, великог стратопедарха, протоновелисима, прокатимена, затим архиепископа, епископа, игумана, угледних византијских феудалаца, као и прилепских грађана, сведоче о њиховој економској, религиозној и емотивној вези с манастиром. У повељама је често наведен и разлог даровања. Тако даровање поседа упућује на религиозне мотиве, то јест на прилоге за *своју душу*, односно *за спасење своје душе и живот у вечности*, али и за обезбеђивање гробног места. На основу тих података може се закључити да је на Трескавцу, уз свету монашку гору у којој се неговао Богородичин култ, било и место сахрањивања.

Цркве на метосима манастира Трескавца, по којима су они добијали назив и које се помињу у трескавачким повељама, сведоче о мрежи сакралне територије у граду Прилепу, што, како у духовном смислу тако и у материјалном, повезује манастир на планини с верницима и сакралним центрима у граду. Будући да се поседи манастира не ограничавају само на Прилеп, то се границе сакралног пространства манастира проширују и захватају већу територију. На тај начин манастир је, преко својих поседа у Охриду, Преспи или Флорини, остваривао духовни и економски утицај изван региона и области Прилепа и Пелагоније.

[71] Приложио је топила за душу. Cf. Тр II, чл. 3, *Споменици* IV, 114.

[72] Приложио је пусто селиште Лепче. Cf. Тр I, чл.31, *Споменици* IV, 89.

[73] Тр I, чл. 30, *Споменици* IV, 88.

[74] Тр I, чл. 27, *Споменици* IV, 88.

[75] Тр I, чл. 17, чл. 29, *Споменици* IV, 84, 88.

[76] Тр II, чл. 3, чл. 49, *Споменици* IV, 114, 119; Тр III, чл. 17, *Споменици* IV, 145.

[77] Помиње се стас Сидрофаев на Бабуни, cf. Тр III, чл. 16, *Споменици* IV, 145.

[78] Селище Бѣла Водица с всѣми правинами, що приложи тепци Градислав, cf. Тр II, чл. 85, *Споменици* IV, 123.

[79] О функцији тепчије v. М. Благојевић, *Тепчија*, in: ЛССВ, 728; о функцији тепчије на српском двору, која постоји од тридесетих година XIII века до проглашења царства, v. М. Благојевић, *Тепчије у средњовековној Србији, Босни и Хрватској*, ИГ 1–2 (1976) 23. О функцији тепчије, која се доводи у везу са инсигнијом теп, као и њеној западноевропској паралели, v. С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна символика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 32–33. Помињање тепчије Градислава у другој повељи пружило је могућност за поистовећивање тепчије (τεπέτζηα), властелина који је са женом био ктитор јужног параклиса у Трескавцу, с поменутим Градиславом из друге трескавачке повеље. Нажалост, тепчијино име уз грчки ктиторски натпис остало је нечитко. О тој претпоставци v. М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5 (1974) 48–51.

[80] Тр II, чл. 88, *Споменици* IV, 125.

[81] Тр II, чл. 5, *Споменици* IV, 144.

[82] A. Kazhdan, *Kastrophylax*, in: ODB II, 1112–1113.

[83] О влашком епископу v. Бубало, *Влахо епископ или влахоепископ*, 199–220. У трећој трескавачкој повељи помиње се да је игуман Калиник даровао купљеницу манастиру. Cf. Тр III, чл. 8, *Споменици* IV, 144. Поменом игумана Калиника и бележењем купљенице, коју је он, сва је прилика, купио у име манастира, добијен је податак о игуману који је био настојатељ манастира, можемо да претпоставимо у време краља Душана. Будући да се његово име јавља тек у трећој повељи, могуће је изнети две претпоставке: или су његово име и купљеница изостављени у првој повељи, или је, што се чини приближнијим истини, купљеница прибављена у међувремену, а Калиник је био игуман манастира у време када је краљ Душан издао повеље Трескавцу. На то упућује помињање села Дупјачани у прве две повеље манастиру (Тр I, чл. 17; Тр II, чл. 2), док се ова купљеница игумана Калиника појављује тек у трећој повељи. О метоху на Преспи v. Тр II, чл. 89, *Споменици* IV, 125.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Аџиевски К., *Имотите на манасирот Трескавец надвор од Пелагонија: идентификација и лоцирање*, Историја 1–2 (1997) 15–29 [Adžievski K., *Imotite na manasirot Treskavec nadvor od Pelagonija: identifikacija i lociranje*, Istorija 1–2 (1997) 15–29].

Аџиевски К., *Пелагонија во средниот век*, Скопје 1994 (Adžievski K., *Pelagonija vo sredniot vek*, Skopje 1994).

Бабиќ Б., *Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородично*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* IV, Скопје 1981, 37–45 (Babiḱ B., *Manastirot Treskavec so crkvata Sv. Uspenie Bogorodično*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija* 4, Skopje 1981, 37–45).

Бабиќ Б., *Општ преглед на спомениците од минатото на Прилеп и прилепскиот крај*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* IV, Скопје 1981, 19–35 (Babiḱ B., *Opšt pregled na spomenicite od minatoto na Prilep i prilepskiot kraj*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija* IV, Skopje 1981, 19–35).

Бабић Б., *Нова сазнања о црквама средњовековног Прилепа*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 11–14 (Babić B., *Nova saznanja o crkvama srednjovekovnog Prilepa*, in: *Zbornik Svetozara Radojčića*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1969, 11–14).

Бабић Б., *Црква манастира св. Арханђела*, Археолошки преглед 7 (1965) 175–176 [Babić B., *Crkva manastira sv. Arhanđela*, Arheološki pregled 7 (1965) 175–176].

Балабанов К., *Свети Димитрија*, in: *Македонска енциклопедија* II, ed. Б. Ристовски, Скопје 2009, 1320–1321 (Balabanov K., *Sveti Dimitrija*, in: *Makedonska enciklopedija* II, ed. B. Ristovski, Skopje 2009, 1320–1321).

Благојевић М., *Тепчија*, in: ЛССВ, 728 (Blagojević, M., *Tepćija*, in: LSSV, 728).

Благојевић М., *Тепчије у средњовековној Србији, Босни и Хрватској*, ИГ 1–2, (1976) 7–47 [*Tepčije u srednjovekovnoj Srbiji, Bosni i Hrvatskoj*, IG 1–2, (1976) 7–47].

Бубало Ђ. , *Влахо епископ или влахоепископ*, ЗРВИ 39 (2001–2002) 199 (Bubalo Đ., *Vlaho episkop ili vlahoepiskop*, ZRVI 39 (2001–2002) 199).

Бубало Ђ., *За ново, критичко издање трескавачких хрисовуља краља Душана*, ССА 7 (2008) 224 [Bubalo Đ., *Za novo, kritičko izdanje treskavačkih hrisovulja kralja Dušana*, SSA 7 (2008) 224].

ВИИНЈ IV, ed. Г. Острогорски, Ф. Баришић, Београд 1971 (VIINJ IV, ed. G. Ostrogorski, F. Barišić, Beograd 1971).

Вулић Н., *Антички споменици наше земље*, Споменик СКА 71 (1931) 182–183 [Vulić N., *Antički spomenici naše zemlje*, Spomenik SKA 71 (1931) 182–183].

Вулић Н., *Антички споменици наше земље*, Споменик СКА 98 (1941) 190–197 (Vulić, N., *Antički spomenici naše zemlje*, Spomenik SKA 98 (1941) 190–197).

Глигоријевић М. Ј., *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5 (1974) 48–51 [Gligorijević M. J., *Slikarstvo tepčije Gradislava u manastiru Treskavcu*, Zograf 5 (1974) 48–51].

Глигоријевић-Максимовић М., *Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 82–88 [Gligorijević-Maksimović M., *Slikarstvo XIV veka u manastiru Treskavcu*, ZRVI 42 (2005) 82–88].

Даничић Ђ., *Рјечник из књижевних старина српских* III, Београд 1864 (Daničić Dj., *Rječnik iz književnih starina srpskih* III, Beograd 1864).

Даничић Ђ., *Три српске хрисовуље*, Гласник ДСС 11 (1859) 130–143 [Daničić Dj., *Tri srpske hrisovulje*, Glasnik DSS 11 (1859) 130–143].

Даничић Ђ., *Хрисовуља краља Стефана потоњег цара Трескавцу*, Гласник ДСС 13 (1861) 369–377 [Daničić Dj., *Hrisovulja kralja Stefana potonjeg cara Treskavcu*, Glasnik DSS 13 (1861) 369–377].

Дероко А., *Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд 1950 (Deroko A., *Srednjovekovni gradovi u Srbiji, Crnoj Gori i Makedoniji*, Beograd 1950).

Дероко, А., *Маркови кули – Град Прилеп*, Старинар 5–6 (1954–1955) (1956) 83–104 [Deroko A., *Markovi kuli – Grad Prilep*, Starinar 5–6 (1954–1955) (1956) 83–104].

Динић М., *Реља Охмућевић – историја и предање*, ЗРВИ 9 (1966) 95–118 (Dinić M., *Relja Ohmućević – istorija i predanje*, ZRVI 9 (1966) 95–118].

Коматина П., *Византијска титула Константина Бодина*, ЗРВИ 48 (2011) 61–76 [Komatina P., *Vizantijska titula Konstantina Bodina*, ZRVI 48 (2011) 61–76].

Куюмджиев А., *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, София 2015 (Kuiu͡mdžiev A., *Stenopisite v glavnata t͡sŭrkva na Rilskii͡a manastir*, Sofii͡a 2015).

Максимовић Љ., *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*, Београд 1972 (Maksimović Lj., *Vizantijska provincijska uprava u doba Paleologa*, Beograd 1972).

Максимовић Љ., *Град у Византији*, Београд 2003 (Maksimović Lj., *Grad u Vizantiji*, Beograd 2003).

Марковић М., *Михаило Главас Тарханиот – ктитор манастира Трескавца*, Зограф 38 (2014) 77–98 [Marković M., *Mihailo Glavas Tarhaniot – ktitor manastira Treskavca*, Zograf 38 (2014) 77–98].

Машнић М. М., *Поречки Манастир Рођења Богородице у селу Манастирцу у Македонији (о архитектури, програму и стилским одликама новооткривених фресака)*, Ниш и Византија 2 (2004) 279–294 [Mašnić M. M., *Porečki Manastir Rođenja Bogorodice u selu Manastircu i Makedoniji (o arhitekturi, programu i stilskim odlikama novootkrivenih fresaka)*, Niš i Vizantija 2 (2004) 279–294].

Микулчиќ И., *Средновековни градови и тврдини во Македонија*, Скопје 1996 (Mikulčić I., *Srednovekovni gradovi i tvrdini vo Makedonija*, Skopje 1996).

Микулчиќ И., *Пелагонија у светлости археолошких налаза*, Скопје 1966 (Mikulčić I., *Pelagonija u svetlosti arheoloških nalaza*, Skopje 1966).

Мишић С., *Гајење и прерада лана и конопље у Србији XIV–XVI века*, ИЧ 39 (1992) 47–57 [Mišić S., *Gajenje i prerada lana i konoplje u Srbiji XIV–XVI veka*, IČ 39 (1992) 47–57].

Мишић С., *Унутрашње воде и њихово коришћење у средњовековној Србији*, Додатак Историјском гласнику 1–2/1990–1992 (1992) 18 (Mišić S., *Unutrašnje vode i njihovo korišćenje u srednjovekovnoj Srbiji*, Dodatak Istorjiskom glasniku 1–2/1990–1992 (1992) 18).

Новаковић С., *Два прилога к српским старинама. 2) Хрисовуља краља Стефана Душана манастиру трескавачком*, Гласник СУД 41 (1875) 356–361 [Novaković S., *Dva priloga k srpskim starinama. 2) Hrisovulja kralja Stefana Dušana manastiru treskavačkom*, Glasnik SUD 41 (1875) 356–361].

Новаковић С., *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 471 (Novaković S., *Zakonski spomenici srpskih država srednjeg veka*, Beograd 1912, 471).

Новаковић С., *Прилеп у првој поли XIV века, по трескавачким повељама краља Стефана Душана*, Глас СКА 80 (1909) 1–25 [Novaković S., *Prilep u prvoj poli XIV veka, po treskavačkim poveljama kralja Stefana Dušana*, Glas SKA 80 (1909) 1–25].

Папазоглу Ф., *Македонски градови у римско доба*, Скопје 1957 (Papazoglu F., *Makedonski gradovi u rimsko doba*, Skopje 1957).

Петров П. Х. *О титулах севаст и протосеваст в средневековом болгарском государстве*, ВВ 16 (1959) 52–64 [Petrov P. H., *O titulah sevast i protosevast v srednevekovom bolgarskom gosudarstve*, VV 16 (1959) 52–64].

Прилеп и прилепско низ историјата, Прилеп 1973 (*Prilep i prilepsko niz istorijata*, Prilep 1973).

Славева Л., Мошин В., *Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавец*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија IV*, Скопје 1981, 77–175 (Slaveva L., Mošin V., *Gramotite na Stefan Dušan za manastirot Treskavec*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija IV*, Skopje 1981, 77–175).

Славева Л., Мошин В., *Српски грамоти од Душаново време*, Прилеп 1988 (Slaveva L., Mošin V., *Srpski gramoti od Dušanovo vreme*, Prilep 1988).

Смолчић Макуљевић С., *Манастир Трескавац*, Београд 2013 (Smolčić Makuljević S., *Manastir Treskavac*, Beograd 2013).

Смолчић Макуљевић С., *Сакрална топографија манастира Трескавца*, Balcanica 35 (2004) 285–322 [Smolčić Makuljević S., *Sakralna topografija manastira Treskavca*, Balcanica 35 (2004) 285–322].

Смолчић Макуљевић С., *Сакрална топографија светих гора: Синај – Атон – Трескавац*, in: *Седма казивања о Светој Гори*,

Београд 2011, 183–235 (Smolčić Makuljević S., *Sakralna topografija svetih gora: Sinaj – Aton – Treskavac*, in: *Sedma kazivanja o Svetoj Gori*, Beograd 2011, 183–235].

Ћирковић С., *Хрељин поклон Хиландару*, ЗРВИ 21 (1982) 103–117 [Ćirković S., *Hreljin poklon Hilandaru*, ZRVI 21 (1982) 103–117].

Ферјанчић Б., *О повељама краља Стефана Душана манастиру Трескавцу код Прилепа*, ЗРВИ 7 (1961) 161–167 [Ferjančić B., *O poveljama kralja Stefana Dušana manastiru Treskavcu kod Prilepa*, ZRVI 7 (1961) 161–167].

Ферјанчић Б., Ћирковић С., *Стефан Душан, краљ и цар: 1331–1355*, Београд 2005 (Ferjančić B., Ćirković S., *Stefan Dušan, kralj i car 1331–1355*, Beograd 2005).

Цветковски С., *Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу*, Зограф 31 (2006–2007) 153–158 [Cvetkovski S., *Portreti vizantijskih i srpskih vladara u manastiru Treskavcu*, Zograf 31 (2006–2007) 153–158].

Angold M., *Church and Society in Byzantium under the Comneni* 1081–1261, Cambridge 1995.

Applebaum Sh., *Judaea in Hellenistic and Roman Times: Historical and Archeological Essays*, Leiden 1989.

Bartusis M. C., *The Late Byzantine Army: Arms and Society 1204–1453*, Philadelphia 1997.

Dölger F., *Byzantinische Diplomatik:* 20 Aufsätze zum Urkundenwesen d. Byzantiner, Ettal 1956.

Grünbart M., *Aspekte der politischen Verflechtung des Patriarchen in der mittelbyzantinischen Zeit*, ZRVI 50 (2013) 283–300.

Guilland R., *Recherches sur les institutions byzantine* I, Berlin 1967.

Kazhdan A., *Kanikleios*, in: ODB II, 1102.

Kazhdan A., *Kastrophylax*, in: ODB II, 1112–1113.

Kazhdan A., *Nobelissimos*, in: ODB III, 1489–1490.

Kazhdan A., *Papias*, in: ODB III, 1580.

Kazhdan A., *Prilep*, in: ODB III, 1718.

Kazhdan A., *Prokathemenos*, in: ODB III, 1729.

Kazhdan A., *Protosebastos*, in: ODB III, 1717.

Kazhdan A., *Sebastokrator*, in: ODB III, 1862.

Kazhdan A., *Stratopedarches*, in: ODB III, 1967.

Kravari V., *Villes et villages de Macédoine occidentale*, Paris 1989.

Macrides R., *George Akropolites: The History*, Oxford 2007.

Magdalino P., *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180*, Cambridge 2002.

Matschke K.-P., *The Late Byzantine Urban Economy, Thirteenth–Fifteenth Centuries*, in: *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed. A. E. Laiou, Washington 2002, 463–495.

Oikonomidès N., *La chancellerie impériale de Byzance du 13e au 15e siècle*, REB 43 (1985) 167–195.

Oikonomidès N., *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972.

Podskalsky G., *Theologische Literatur des Mittelalters in Bulgarien und Serbien 865–1459*, München 2000.

Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit, Wien 2001.

Ricl M., *New Greek inscriptions from Pelagonia and Derriopos*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 101 (1994) 151–163.

Smolčić Makuljević S., *The Holy Mountain in Byzantine visual culture of medieval Balkans Sinai – Athos – Treskavac*, in: *Heilige Landschaften – Heilige Berge, Akten des 8. Internationalen Barocksommerkurses der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, Einsiedeln–Zürich 2014, 242–261.

Smolčić-Makuljević S., *Two Models of Sacred Space in the Byzantine and Medieval Visual Culture of the Balkans. The Monasteries of St Prohor of Pčinja and Treskavac*, JÖB 59 (2009) 191–202.

Verpaux J., *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, Paris 1966.

Churches and donors in the Treskavac chrysobulls of King Dušan

Svetlana Smolčić Makuljević
Belgrade Metropolitan University

Based on a rereading of King Dušan's chrysobulls to the Treskavac Monastery, the paper indicates a hieratic link between the sacred space and the cult of the Treskavac Monastery on the mountain and the urban space – i.e. the nobility and the medieval city of Prilep – at the foot of the mountain. A new analysis of the charters confirms that the Treskavac charters offer information about the numerous members of Byzantine and Serbian nobility who endowed the monastery. On the other hand, the charters suggest that the monastery had a dominant position over the churches in the monastic *metochia* territorially located in Prilep. Namely, many urban parish churches in Prilep were a part of the economy of the Treskavac Monastery. Thus the urban churches made up a sacred network on the territory of the city in Pelagonia and were vertically, spiritually and economically tied to the monastery on the mountain.

The importance and cult status of the monastery are evident from the fact that it was endowed by many members of Byzantine nobility in Pelagonia and Prilep, which is referenced in the Treskavac chrysobulls issued by King Dušan. The functions and titles of the monastery's benefactors reveal that they were members of various social structures who were tied to the monastery dedicated to Theotokos the Wonderworker as its donors. The chrysobulls bear testimony to the political, economic and social position of the monastery's benefactors in the Byzantine administrative and military system, as well as at the court and the church. Mentions of the titles of *kanikleios*, *prōtosebastos*, grand *papias*, *stratopedarchēs*, *prōtonobelissimos*, *prokathemenos*, as well as archbishops, bishops, hegumens and reputable Byzantine feudal lords and commoners of Prilep bear evidence to their economic, religious and emotional ties to the monastery. The charters often state the reason for the endowment. The donations indicate religious motives – gift-giving with the aim of securing the salvation of one's soul or eternal life – but also suggest a funerary context. This information suggests that Treskavac was the burial place for citizens of higher social standing. This is evidenced by graves found

in rocks from the previous period at many localities in the vicinity of the monastery. We can also assume that many of the donors appealed for help to the wonderworking Theotokos, the monastery's patron saint who is also referenced by King Dušan in the arenga of his first charter to the monastery. This implies a clear link between the monastery as the dominant economic and spiritual center on the mountain and the medieval city in the valley.

The churches in the metochia of the Treskavac Monastery referenced in the Treskavac chrysobulls (as a part of the monastery's estates or in the context of boundaries) bear testimony to the network of sacred territory in the city of Prilep, which spiritually and liturgically as well as materially and economically linked the monastery on the mountain with the faithful and the sacred centers in the city. As the monastery's estates were not limited to Prilep, the boundaries of the monastery's sacred reach encompassed a wider territory. Interestingly, some of the monastery's estates were located at Ohrid, Prespa, Veles, Poreče and Florina, allowing the monastery to exercise its spiritual and economic influence beyond the region and territory of Prilep and Pelagonia.

Которски светац и скулптура Дечана

Зорица Чубровић*

Управа за заштиту културних добара, Котор

UDC 73.046.3:73.041](497.16 Kotor)"13"
73.01:73.033](497.11 Dečani)
DOI 10.2298/ZOG1640085C
Оригиналан научни рад

У раду је учињен покушај идентификације скулпторске радионице из које могу потицати четири одраније познате фигуре из Котора. Двије од њих су и раније датоване у XIV вијек. Аутор претпоставља да су дјело радионице фра Вите јер налази паралеле на католикону Дечана.

Кључне речи: скулптура Котора, фра Вита, которски светац, кип младог светитеља из Котора, скулптура Христа, клечећа фигура монаха

The paper attempts to identify the sculpture workshop that could have made four previously known sculptures from Kotor. Two of these had already been dated to the 14th century. Based on the similarities between them and the katholikon of the Dečani Monastery, the author suggests that they were made in the workshop of Fra Vita.

Keywords: sculpture of Kotor, Fra Vita, saint of Kotor, statue of a young saint from Kotor, Christ sculpture, figure of a kneeling monk



Сл. 1а. Котор, клечећа фигура монаха откривена 1956. године
Fig. 1a. Kotor, figure of a kneeling monk discovered in 1956



Сл. 1б. Котор, клечећа фигура монаха, лијева страна
Fig. 1b. Kotor, figure of a kneeling monk, left side

Мишљење да је клечећа фигура монаха која је носила базу осмоугаоног стубића и која је нађена у новом фрањевачком манастиру у Котору дјело фра Вите, протомајстора Дечана, изнио је Ђурђе Бошковић 1961. године. Он га је заснивао на сличностима те фигуре с двјема скулптурама које носе колонете спољне архиволте западне трифоре дечанске цркве (сл. 1а, 1б).[1] Оштећена клечећа фигура, пронађена 1956. године, сада се налази у лапидаријуму цркве Светог Михаила. Израђена је од окер кречњака. Десном руком клечећи монах је, судећи по траговима, вјероватно придржавао ивицу базиса колонете изнад свог рамена. Задња страна је равна и мало закошена према унутра у односу на базу скулптуре. Димензије скулптуре су сљедеће: дужина 28 cm, ширина 14,5 cm и висина 27 cm. Ђурђе Бошковић је сматрао да је сличност клечеће фигуре с конзолама које носе колонете спољне архиволте западне трифоре у Дечанима у тој мјери изражена да указује на то да је она дјело фра Вите у његовом родном граду. Сматрао је да је та скулптура припадала цркви фрањевачког манастира на Гурдићу, који је 1288. године основала Јелена Анжујска, и да црква није могла бити завршена прије почетка XIV вијека. Јо-

* zorica.cub2@gmail.com

[1] Dj. Bošković, *Le maître d'œuvre de Dečani, Vita de Kotor, a travaillé aussi dans sa ville natale*, Bulletin de l'Académie serbe des sciences et des arts, t. 28. Section des sciences sociales 8 (1961) 15, 16.



Сл. 2а. Котор, млади светитељ, скулптура изложена на сјеверном зиду степеништа које води до Реликвијара катедрале Светог Трипуна

Fig. 2a. Kotor, young saint, sculpture displayed on the north wall of the staircase to the Reliquary in the Cathedral of Saint Tryphon



Сл. 2б. Млади светитељ, бочна страна с колонетом

Fig. 2b. Young saint, lateral view with colonette

ванка Максимовић је у својим радовима истицала сличност скулптуре младог светитеља из которског лапидаријума са скулптуром Дечана и на основу препознатих сличности сматрала је да она потиче из XIV вијека.[2]

Скулптура младог светитеља из которског лапидаријума (сл. 2а, 2б) данас је изложена на сјеверном зиду степеништа које води до Реликвијара у склопу музејско-ризничког простора катедрале Светог Трипуна у Котору. У десној руци млади светитељ држи крст, а лијева је подигнута у знак хришћанског поздрава. У раду посвећеном скулптури Котора, објављеном 1966. године, Ј. Максимовић наводи: „Његов

[2] Ј. Стојановић-Максимовић, *О средњовековној скулптури на Црногорском Приморју*, ИГ 3–4 (1951) 83–84, сл. 11; eadem, *О средњовековној скулптури Боке Которске*, Споменик САН 103 (1953) 112; Ј. Максимовић, *Которски циборијум из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961, 20; eadem, *Скулптура у Котору, њени уметнички извори и њен значај за нашу средњовековну скулптуру*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 41.



Сл. 2в. Млади свеūиūељ, бочна сūрана с колонеūом
Fig. 2v. Young saint, lateral view with colonette



Сл. 3а. Которски свеūац, скулūūура узидана на исūочну фасаду зīраде бр. 312
Fig. 3a. Saint of Kotor, sculpture built into the eastern façade of the building no. 312

лик, начин обраде лица и драперије су толико слични концепцијама дечанске скулптуре, посебно оној на западном порталу и на западној трифори, да га увршћује у исти круг фра Витине дјелатности и његових наследника."[3] За скулптуру „которског свеца", како је Ј. Максимовић називала скулптуру уграђену на источну фасаду зграде бр. 312 у Котору, у непосредној близини катедрале Светог Трипуна, сматрала је, међутим, да потиче из XII вијека (сл. 3а).[4]

У студији *О умјеūничким сūоменицима īрада Коūора* из 1953. године Цвито Фисковић је поменуо скулптуру младог светитеља из Котора и изнио мишљење да она „вјероватно потиче из XIII вијека".[5] У монографији Котора из 1970. године, у којој су први пут једна поред друге објављене фотографије скулптуре младог светитеља са крстом у руци и которског свеца у бискупској одори, у заједничкој легенди за обје скулптуре наведено је: „Камене скулптуре, детаљи црквеног портала (XI–XII стољеће)."[6] У поменутој монографији скулптуре младог светитеља и свеца с фасаде посматрају се као дијелови који су припадали истој архитектонској цјелини и датују се у XI–XII вијек. Дон Нико Луковић, аутор поглавља *Скулūūура и сликарсūво* у поменутој монографији Котора из 1970. године, доводи, међутим, у везу скулптуру свеца с фасаде зграде бр. 312 и скулптуру Христа из ко-

[3] Eadem, *Скулūūура у Коūору*, 41.

[4] Eadem, *Срūска средњовековна скулūūура*, Нови Сад 1971, 36, 37, фотографија 38.

[5] C. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Споменик САН 103 (1953) 84 (репринт: C. Fisković, *Spomenička baština Boke Kotorske*, Zagreb 2004, 51).

[6] *Kotor*, Zagreb 1970, 61, фотографије 15 и 16.



Сл. 3б. Которски светац, лице са ореолом
Fig. 3b. Saint of Kotor, face with halo



Сл. 3в. Лик которског свеца, десна страна (у току испитивања)
Fig. 3v. Visage of Saint of Kotor, right side (during examination)

торског лапидаријума (сл. 4): „Из бизантског времена (IX–XI в.) је високи рељеф Исуса са књигом у руци (у лапидарију Поморског музеја) и рељеф неког свеца у одежди, који је узидан у једној кући."[7] Да двије скулптуре которских светитеља – которског свеца и младог светитеља – представљају дио исте цјелине сматра и Мери Зорнија. Уочавајући истовјетну импостацију у простору, обраду лица и набора на одјећи, ауторица каталошке јединице посвећене кипу младог светитеља сматра да су обје скулптуре могле припадати првобитном порталу которске катедрале, који је након оштећења у земљотресу 1667. године био демонтиран. Мери Зорнија износи претпоставку да лик младог светитеља представља светог Трипуна и обје скулптуре датује у XII вијек.[8] И поменуту рељефну скулптуру Христа с књигом у руци Ј. Максимовић доводи у везу са скулптуром Дечана. Она сматра да је представа Христа који у лијевој руци носи књигу, а десном благосиља, рађена у духу византијско-готских комбинација, али наглашава да се, и поред извесних сличности с дечанским фигурама, не може рећи да их је радио исти мајстор.[9]

Милка Чанак Медић, аутор неколико књига о архитектури и скулптури Дечана објављених у новије вријеме и о архитектури и скулптури романичких цркава Котора, сматра да је фра Вита, протомајстор



Сл. 3г. Лик которског свеца, лијева страна (у току испитивања)
Fig. 3g. Visage of Saint of Kotor, left side (during examination)

[7] Don Niko Luković, *Skulptura i slikarstvo*, in: *Kotor*, 98.

[8] M. Zornija, Z. Čubrović, *Srednjovjekovno kiparstvo do zrele romanike. Katalog*, in: *Zagovori svetom Tripunu. Blago Kotorske biskupije. Povodom 1200. obljetnice prijenosa moći svetoga Tripuna u Kotor*, ed. R. Tomić, Zagreb 2009, 113.

[9] Ј. Максимовић, *Готско-византијска скулптура и два примера из Дубровника и Котора*, ЗФФ 11/1 (1970) 337–344, сл. 3.



Сл. 4. Котор, рељефна скулптура Христа
Fig. 4. Kotor, relief sculpture of Christ



Сл. 5а. Клечећи монах, конзола на главној апсиди дечанске цркве (поглед с југа)
Fig. 5a. Kneeling monk, console on the main apse in the Dečani church (south view)



Сл. 5б. Лик клечећег монаха са апсиде цркве у Дечанима (детаљ)
Fig. 5b. Visage of the kneeling monk from the apse in the Dečani church (detail)

Дечана, поред тога што је творац архитектонске замисли дечанске цркве, и стваралац најзначајнијих скулптуралних украса на њој, то јест рељефа у лунети западног и јужног портала, у тимпанону западне трифоре и источне трифоре у цјелини.[10] Руку дечанског протомајстора и скулптора фра Вите Которанина М. Чанак Медић налази и у романоготичким преградњама катедрале Светог Трипуна изведеним прије осликавања унутрашњости цркве фрескама. Те преградње катедрале обухватиле су проширење и доградњу реликвијара, промјене на трифори апсиде, преградњу прозора на сјеверној страни, што, према мишљењу М. Чанак Медић, представља траг фра Витиног дјеловања у которској катедрали.[11]

* * *

Прилику да се непосредно сретне с дјелом фра Вите, најзначајнијег градитеља которске средине, екипа которског Регионалног завода за заштиту споменика културе имала је током љетњих сезона 1995, 1996. и 1997. године. Тада је Оператива Завода, предвођена Миром Франовићем, била ангажована да изведе конзерваторско-рестаураторске радове, то јест санацију оштећења на фасадама, порталима и прозо-

[10] Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 315.
[11] *Ibid*., 273.

рима припрате дечанске цркве, а затим и да спроведе конзерваторски третман осталих површина фасаде. Том приликом, захваљујући постављеној скели која је обухватала и куполу, скулптурални украс дечанске цркве био је доступан за поглед изблиза, за сагледавање и анализу.[12] Уочено је да скулптурални украс дечанске цркве у многим елементима понавља мотиве из Котора. Запажено је и да се на конзолама дечанске цркве појављују ликови који веома подсјећају на „которског свеца". Посебну сличност с њим показивао је изглед монаха на конзоли испод кровног вијенца на апсиди (сл. 5а, 5б). Лик младог монаха, с косом раздијељеном у једнаке праменове, врло великим очима и пажљиво обликованом брадом с троугаоним пољем испод усана, одавао је скулптора који је морао добро познавати скулптуру которског свеца. Скулптура монаха с конзоле на главној апсиди дечанске цркве, уз многе уочене аналогије са скулптуром из Котора, указивала је и на могућност да је њен творац нешто раније у свом родном граду сам израдио скулптуру которског свеца. Скулптура монаха с конзоле испод кровног вијенца главне апсиде одговарала је по скулпторском рукопису мајстору који је израдио рељефе у лунети западног и јужног портала, као и у тимпанону трифоре на западној фасади дечанске цркве. Тај рукопис одговара клесару из круга протомајстора дечанске цркве.



Сл. 6. Грб Алвиза Минота на источној фасади зграде бр. 312 у Котору

Fig. 6. Alviso Minotto's coat-of-arms on the eastern façade of the building no. 312, Kotor

* * *

Послу утврђивања сличности између скулптура које се налазе у Котору и које су у литератури повезиване с Дечанима, односно с дјелатношћу круга фра Вите, протомајстора дечанске цркве, приступљено је путем мањих истраживања. Она су обухватила анализу фасаде стамбене зграде бр. 312, на којој се, поред узидане скулптуре которског свеца, налази и рељефни грб из 1567. године (сл. 6). На рељефу су приказани млетачки лав са отвореном књигом у горњем дијелу грба и штит с косим тракама у доњем пољу. Урезани иницијали „А" и „М" и година постављања грба, исписана римским бројевима, омогућили су да се он идентификује као грб Алвиза Минота, који је дужност которског провидура обављао од 1565. до 1567. године и ковао фоларе, которски новац, на којима су се налазили исти иницијали.[13]

Анализом опуса зидања фасадног зида уз грб и околног малтера могло се закључити да тај рељефни грб није накнадно узидан у фасаду куће, већ да је постављен у вријеме њене градње. Одлике градње фасаде на којој се, једна поред друге, налазе и двије скулптуре што потичу из двије различите епохе указивале су на то да је фасада зграде бр. 312 настала позније у односу на вријеме из којег потичу узидани рељефни украси на њој.

Сондажно истраживање малтера уз скулптуру которског свеца, која се налази око два метра јужније и на приближно истој висини у односу на грб Алвиза Минота, имало је за циљ утврђивање облика узиданог дијела скулптуре и провјеру претпоставке о истовјетном рјешењу какво постоји код скулптуре младог светитеља (сл. 2б). Требало је такође провјерити да ли је кип постављен истовремено са зидањем зграде, као што је учињено са сусједним грбом Алвиза Минота, или је на то мјесто накнадно узидан. Истраживање је обухватило уклањање и продубљивање малтера у ширини од око двадесет сантиметара уз сјеверну и горњу страну скулптуре и показало је да иза ње постоји заобљена површина, то јест колонета која је у доњем дијелу накнадно оштећена. Оштећење колонете у доњем дијелу скулптуре могло је настати приликом уградње каменог кипа на то мјесто или раније. Уочено је да је и скулптура свеца уграђена на фасаду у вријеме њене градње, то јест да је постављена на то мјесто истовремено с постављањем грба которског провидура из друге половине XVII вијека. Будући да је зграда бр. 312 у данашњем облику могла настати у XIX вијеку (могуће над остацима старијих зграда), могло се закључити да су скулптура свеца и грб которског провидура донесени с неког другог мјеста и да су као сполије уграђени изнад дворишног улаза који води на први спрат зграде.[14]

Установљене су прецизне димензије скулптуре свеца, које су показале да су истовјетне с димензијама скулптуре младог светитеља. Висина скулптура изно-

---

12 У раду екипе которског Регионалног завода учествовала је и ауторица овог рада. Фотографије скулптуре монаха с главне апсиде објављене у овом тексту снимљене су 1997. године, приликом рада которске екипе на фасадама дечанске цркве.

13 K. Stockert, *Una raccolta di monete Cattarine nel Museo archeologico di Spalato*, Spalato 1912, 70 (списак провидура); idem, *Die Prägungen der Gemeinde von Cattaro unter Venezianischem Protektorat*, Numismatische Zeitschrift (Wien 1916) 59 (полугрош са иницијалима А-М).

14 Више података о згради бр. 312 v. у књизи S. Vučenović, *Graditeljstvo Kotora*, Kotor 2012, 430.



Сл. 7а. Набори одјеће на руци младог светитеља
Fig. 7a. Folds of clothing on the young saint's arm



Сл. 7б. Набори одјеће на кипу которског свеца
Fig. 7b. Draping on the Saint of Kotor statue

си 77,5 cm, док је њихова ширина око 18 cm. Кип свеца прислоњеног уз колонету у горњем је дијелу мало нагнут унапријед, на исти начин као и скулптура младог светитеља.

Которски светац је готово пуна скулптура, с веома прецизно клесаним цртама лица, одјећом и руком којом светитељ придржава књигу. Десном руком, која недостаје, он је благосиљао. Карактеристично је рјешење скраћења десне руке, изведеног тако да се дио подлактице губи. Ореол и десна рука су оштећени, као и стопала. Дијелом су оштећени и десна страна лица и нос. Коса се у равним праменовима спушта до средине врата и равно је подсјечена. Праменови су на крајевима савијени и таквим рубом завршава се обрада косе (сл. 3в). Очи су биле испуњене оловом. Бркови и брада су обрађени попут косе. Брада се завршава двјема коврџицама на врху (сл. 3б и 3г).

Кречњак од којег је кип израђен врло је отпоран на временске утицаје, што се закључује по потпуној очуваности најфинијих линија на одјећи и најситнијих украсних детаља.

Поређењем скулптуре которског свеца и скулптуре младог светитеља уочавају се њихове заједничке одлике. Поред тога што су исте по величини, обје скулптуре постављене су једнако у односу на заобљену колонету чији чеони дио представљају. Елементи који одају руку истог мајстора, уз облик главе и рамена, јесу и израз очију, покрет руке, обрада косе и ушију.

Испитивања су настављена утврђивањем заједничких својстава двију скулптура светитеља и рељефне скулптуре Христа, односно упоређивањем њихових заједничких карактеристика с рељефним скулптурама у лунетама дечанских портала и тимпанону западне трифоре, као и с конзолама на којима су представљени људски ликови.



Сл. 8а. Књига у Христовој руци на рељефној скулптури из Котора
Fig. 8a. Book in Christ's hand on the relief sculpture from Kotor



Сл. 8б. Књиīа у руци коīорскоī свеца
Fig. 8b. Book in the hand of the Saint of Kotor



Сл. 8в. Књиīа у Хрисīовој руци у лунеīи зайадноī йорīала у Дечанима
Fig. 8v. Book in Christ's hand on the lunette of the western portal at Dečani



Сл. 9а. Крсī у руци младоī свеīиīеља из Коīора
Fig. 9a. Cross in the hand of the young saint of Kotor



Сл. 9б. Крсī на одјећи коīорскоī свеца
Fig. 9b. Crosses on the vestments of the Saint of Kotor

Поред већ уочених сличности које се односе на покрет, обраду лица и драперија, упоређивани су и поједини детаљи, попут набора на одјећи (сл. 7а, 7б), изгледа крстова на одјећи которског свеца, у руци младог светитеља и на књизи коју носи Христос на которском рељефу (сл. 9а, 9б, 8а). Још неки од везних елемената између которских и дечанских скулптура могли би бити књига у руци которског свеца, которског Христа и Христа у Дечанима, обрада руке која држи књигу и повез књиге (сл. 8а, 9а, 9б).

Посебно је испитивана сличност которског свеца и лика монаха с конзоле аркадног фриза главне апсиде у Дечанима (сл. 5а, 5б). Фигура дечанске скулптуре показује сличност и с клечећом фигуром из Котора (сл. 1а, 1б) и с ликом которског свеца. Сличност указује на то да је оба лика могао израдити исти мајстор.

***

Утврђивање мјеста на којем су изворно стајале которске скулптуре светитеља и скулптура Христа остаје предмет даљих проучавања. На овом степену познавања може се претпоставити да су све три припадале комплексу фрањевачког самостана на Гурдићу и да су након његовог рушења у другој половини XVII

вијека доспјеле у град Котор, гдје су се чувале до данас. У тим преношењима механички су оштећени они дјелови тих скулптура који су били слабији или су штрчали у односу на њихов основни корпус – ореоли, дјелови лица (нос), рука свеца, стопала итд.

У прилог изнијетој претпоставци да су све четири которске скулптуре припадале комплексу фрањевачког манастира на Гурдићу говорио би налаз фрагмента каменог ребра свода, сличног колонети уз коју стоје оба светитеља, а откривеног 2010. године у ревизионим истраживањима на источној страни тог комплекса (сл. 10). Лучно ребро које је у секундарној употреби коришћено за оквир прозора, са удубљењима за решетку, указује на конструкцију сводова црквене грађевине чија дијагонална ребра имају карактеристике сличне колонетама уз које су прислоњене обје скулптуре светитеља. То би била још једна потврда претпоставке да су овом сложеном и архитектонски недовољно испитаном комплексу могле припадати четири которске скулптуре израђене руком мајстора из радионице фра Вите Которанина, протомајстора Дечана.

Сличност ових скулптура са скулптуром у Дечанима може се тумачити на основу претпоставке да их је израдила радионица којој је припадао и фра Вита, протомајстор дечанског католикона. Оне су зато драгоцјен путоказ у проучавању личности која себе у натпису на надвратнику јужног портала у Дечанима назива Которанином, а чије је градитељско и скулпторско дјело у његовом родном граду, стицајем многих околности што их крије прошлост Котора, сачувано у траговима. Идентификацију њиховог творца омогућило је проучавање на самом извору, то јест у Котору, као и у Дечанима.



Сл. 10. Ребро свода, налаз из фрањевачког комплекса на Гурдићу
Fig. 10. Vault rib, Franciscan complex at Gurdić

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Максимовић Ј., *Готско-византијска скулптура и два примера из Дубровника и Котора*, ЗФФ 11/1 (1970) 337–344 [Maksimović J., *Gotsko-vizantijska skulptura i dva primera iz Dubrovnika i Kotora*, ZFF 11/1 (1970) 337–344].

Максимовић Ј., *Которски циборијиз XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961, 20 (Maksimović J., *Kotorski ciborij iz XIV veka i kamena plastika susednih oblasti*, Beograd 1961, 20).

Максимовић Ј., *Скулптура у Котору, њени уметнички извори и њен значај за нашу средњовековну скулптуру*, Старине Црне Горе 3–4 (1965/1966) 41 [Maksimović J., *Skulptura u Kotoru, njeni umetnički izvori i njen značaj za našu srednjovekovnu skulpturu*, Starine Crne Gore 3–4 (1965/1966) 41].

Максимовић Ј., *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 36, 37 (Maksimović J., *Srpska srednjovekovna skulptura*, Novi Sad 1971, 36, 37).

Стојановић-Максимовић Ј., *О средњовековној скулптури на Црногорском Приморју*, ИГ 3–4 (1951) 83–84 [Stojanović-Maksimović J., *O srednjovekovnoj skulpturi na Crnogorskom Primorju*, IG 3–4 (1951) 83–84].

Стојановић-Максимовић Ј., *О средњовековној скулптури Боке Которске*, Споменик САН 103 (1953) 112 [Stojanović-Maksimović J., *O srednovjekovnoj skulpturi Boke Kotorske*, Spomenik SAN 103 (1953) 112].

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манастир Дечани*, Београд 2005, 315 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005, 315).

Bošković Dj., *Le maître d'œuvre de Dečani, Vita de Kotor, a travaillé aussi dans sa ville natale*, Bulletin de l'Académie serbe des sciences et des arts, t. 28. Section des sciences sociales 8 (1961) 15, 16.

Fisković C., *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Spomenik SAN 103 (1953) 84 (репринт: C. Fisković, *Spomenička baština Boke Kotorske*, Zagreb 2004, 51).

Kotor, Zagreb 1970, 61.

Luković don Niko, *Skulptura i slikarstvo*, in: *Kotor*, Zagreb 1970, 98.

Stockert K., *Die Prägungen der Gemeinde von Cattaro unter Venezianischem Protektorat*, Numismatische Zeitschrift (Wien 1916) 59.

Stockert K., *Una raccolta di monete Cattarine nel Museo archeologico di Spalato*, Spalato 1912, 70.

Vučenović S., *Graditeljstvo Kotora*, Kotor 2012, 430.

Zornija M., Čubrović Z., *Srednjovjekovno kiparstvo do zrele romanike. Katalog*, in: *Zagovori svetom Tripunu. Blago Kotorske biskupije, Povodom 1200. obljetnice prijenosa moći svetoga Tripuna u Kotor*, ed. R. Tomić, Zagreb 2009, 113.

The Saint of Kotor and the sculpture of the Dečani Monastery

Zorica Čubrović
Direction for Protection of Cultural Property, Kotor

Djurdje Bošković, as we know, believed that the figure of a kneeling monk discovered in Kotor in 1956 was made by the master mason of the Dečani church in his birth town. In her works J. Maksimović has highlighted the similarity between the sculpture of a young saint in the Kotor lapidarium (now displayed in the cathedral treasury) and the sculpture in the portal lunettes and the tympanum of the three-light window of the Dečani church. She believed that this sculpture belonged to the opus of Fra Vita. However, she thought that the relief sculpture of Christ from Kotor was the result of Byzantine-Gothic influences and that, despite some similarities, it could not be said to have been made by the same artist. Professor J. Maksimović believed that the sculpture of the "Saint of Kotor" – as she called the stone statue clad in bishop's vestments built into the eastern façade of the building no. 312 in Kotor – was made in the 12th century. The same sculpture was dated to the 13th century by Cvito Fisković, while Niko Luković dated both this statue and the sculpture of Christ to the "Byzantine era" (9–11th century).

More recently, M. Zornija has noted a resemblance between the sculptures of the two saints of Kotor and has hypothesized that both came from the original portal of the Kotor cathedral (12th century).

Inconsistencies in the dating of each of these four sculptures from Kotor, as well as separate interpretations of each of them in the not so scarce historiography of the city, certainly reflect the fact that the sculpture of Kotor requires further research. An opportunity to assess the sculpture of Kotor presented itself when the team of the Regional Institute for the Protection of Cultural Monuments of Kotor spent three seasons at the Dečani Monastery during restoration works on the narthex (1995) and other surfaces of the church façade (1996/7). The scaffolding set up along the façade allowed researchers to closely examine the sculptural decoration of the Dečani church and to clearly observe many similarities with the statue from Kotor, the hometown of the chief mason of Dečani. In addition to a number of observations concerning its architectural sculpture, they established that the consoles below the cornices of the Dečani church feature figures similar to the "Saint of Kotor", the young saint and the kneeling monk from Kotor, as well as that the relief sculptures in the portal lunettes resembled the statue of Christ from Kotor. The appearance of the kneeling monk on the console of the central apse of the Dečani church seemed to unite elements of the kneeling figure from Kotor and the visage of the "Saint of Kotor" – so much so that it suggested that they could have been made by the same sculpture workshop.

Smaller-scale research of the built-in sculpture of the "Saint of Kotor" done in 2012 tried to ascertain (among other things) if the statue was originally placed next to a rounded colonette similar to the colonette beside the figure of the young saint. This research has shown that the Saint of Kotor was also placed beside a colonette and that the two figures of the two saints are identical in size, shape and the artist's precise approach to detail.

Similarities between the sculptures of the two saints from Kotor indicate that both sculptures were made at the same time and that they – together with the relief sculpture of Christ (now located in the interior of the cathedral, in the lunette of the north door) and the monk statue analyzed by Djurdje Bošković in 1961 – share the same characteristics with the sculpture of Dečani.

Their similarity with the sculpture of Dečani can be taken to indicate that they were all made by the workshop of Fra Vita, the chief mason of the Dečani katholikon. Hence they could be a valuable clue for getting acquainted with the person who in the inscription on the transom of the south portal at Dečani stated that he had originated from Kotor and whose architectural and sculptural works in his hometown have been preserved to a lesser extent and scattered due to historical circumstances, hence remaining unidentified to this day.

Analyzing the architecture and sculpture of Dečani, Milka Čanak-Medić has concluded that it was Fra Vita who, in addition to contributing the general architectural design of the Dečani church, made the most prominent among its relief decorations: in the lunettes of the west and south portals, the tympanum of the west three-light window and the three-light window of the altar apse. This view is supported by the observations presented in this paper, which analyzes the similarities between the four sculptures from Kotor and the sculpture of Dečani. Finally, this paper could perhaps confirm the involvement of Fra Vita in the works on the monastery complex at Gurdić, which was founded in 1288 by the Serbian queen Helen of Anjou.

Богородичина икона из цркве Светог Николе Рајковог и питање сликарских радионица средњовековног Призрена*

Драган Војводић**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет

UDC 75.051:75.046.3](497.115 Prizren)"15"
75.01
DOI 10.2298/ZOG1640095V
Оригиналан научни рад

На основу стилске и палеографске анализе може се поуздано закључити да Богородичина икона из призренске цркве Светог Николе Рајковог није настала у XIV веку, како се раније мислило. Њу је насликао у последњој трећини XVI столећа зограф близак пећкој групи сликара. Успостављање стилских веза између те иконе и фресака првог слоја Светог Спаса у Призрену и Светог Николе Тутићевог није одрживо. Надаље, поређење живописа у поменутим црквама са сликарством неких других споменика призренског краја не пружа основу за закључак да је у Призрену током XIV века постојала градска сликарска радионица.

Кључне речи: сликарство старог Призрена, Богородичина икона из Призрена, црква Светог Спаса у Призрену, црква Светог Николе Тутићевог

Based on stylistic and paleographical analysis, it can be safely concluded that the icon of the Theotokos from the Church of St. Nicholas (Rajko's Church) in Prizren was not created in the 14th century as previously believed. It was painted in the last third of the 16th century by an icon painter close to the circle of Serbian painters formed in Peć. The suggestion of stylistic ties between this icon and the first fresco layer at the Church of the Holy Savior in Prizren and the wall paintings in the Church of St. Nicholas (the Tutić Church) is not acceptable. Furthermore, comparison of wall paintings in these and other contemporaneous churches in the area of Prizren, as well as the local icon paintings, does not substantiate the suggestion that an urban painting workshop operated in 14th-century Prizren.

Keywords: painting in old Prizren, the icon of the Theotokos from Prizren, the Church of the Holy Savior in Prizren, the Church of St. Nicholas (the Tutić Church)

Богородичина икона из Призрена коју истраживачи називају *Одигитријом* или *Перивлептом* позната је науци већ више од пола столећа (сл. 1–3). На њу је први скренуо пажњу Светозар Радојчић 1956. године. Тада управо пронађену у Призрену и још неочишћену, он је ту икону објавио у познатом аустријском часопису *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*.[1] Новооткривено иконописно дело датовао је у почетак XIV века, а Богородицу с дететом коју оно приказује типолошки одредио као Перивлепту. Најближе аналогије Богомајчином лику нашао је у „строгом стилу" женских фигура из Протатона и Богородице Перивлепте у Охриду. Сматрао је да призренска икона припада „монашкој" грани византијске уметности, која је током касног XIII и раног XIV века „била нарочито жива и добрих квалитета у грађанској средини у провинцији". Своје ставове о Богородичиној икони из Призрена Радојчић није променио ни 1960. године, када је у виду засебне публикације објавио превод поменутог чланка.[2] Датовање иконе у почетак XIV столећа прихватио је одмах потом Предраг Пајкић, који је дао и њен први подробни опис. Попут Радојчића, он насликану Богородицу назива *Перивлептом*, доносећи податак да је икона пронађена у призренској цркви Светог Николе Рајковог, у дворишту Основне школе *Младен Угаревић*. Истичући уверење да је реч о „најстаријој икони у Призрену", Пајкић саопштава како се „претпоставља да је припадала првобитном иконостасу Богородице Љевишке".[3]

Убрзо након Радојчића своје мишљење о призренској икони, у међувремену очишћеној и конзервираној, дао је још један изузетно заслужан представник наше науке – Војислав Ј. Ђурић. То је учинио најпре у каталогу изложбе икона уприличене поводом Дванаестог међународног конгреса византијских студија у Охриду.[4] Ђурић икону одређује типолошки као „Одигитрију", а њено датовање помера у време „око средине XIV столећа". У вези с тим изнео је и став да се „тип Богородице који је сликар створио налази негде између физиономије Богородице 'Милостиве' с фреске из Дечана и Богородице из Деизиса манастира Нове Павлице".[5] Надаље, сматрао је да је „систем

* Чланак садржи део резултата остварених на пројектима бр. 177036 – *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* – и бр. 177032 – *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* – које подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** dvojvodi@f.bg.ac.rs

[1] S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, JÖBG 5 (1956) 74–75, Abb. 12.

[2] С. Радојчић, *Српске иконе од XII века до 1459. године*, Београд 1960, 13.

[3] P. S. Pajkić, *Malo poznate zbirke ikona iz Prizrena*, Glasnik MKiM 4–5 (1959–1960) 278–280, sl. 1.

[4] V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 39–40, 105 (no. 35), pl. L; idem, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 36, 96 (кат. бр. 35), т. L.

[5] Војислав Ђурић је ту мислио на Богородичину допојасну представу у лунети пролаза који води из главног дела олтарског простора Дечана у ђаконикон и упутио је на: В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I–II, Београд 1941, Pl. LXXXI, 1.



Сл. 1. Бо̄городичина икона из йризренске цркве Свето̄г Николе Рајково̄г
Fig. 1. Icon of the Theotokos from the Church of St. Nicholas (Rajko's Church) in Prizren



Сл. 2. Детаљ сл. 1
Fig. 2. Detail of Fig. 1

пластичне обраде Христовог лика раван начину сликања светитељских лица у Причешћу апостола у цркви Светог Спаса у Призрену" из друге четвртине XIV века. Ђурићу су се одатле отворили путеви ка даљим закључцима и домишљањима. Дошао је до уверења како је „лако могуће" да је икону „направио неки уметник локалне призренске сликарске радионице која је, свакако, у то време постојала, јер су тада изграђене и исликане многе градске црквице". Изричито је поменуо две од њих – „Светог Спаса властелина Младена Владојевића и Светог Николу велможе Драгослава Тутића". Њих су, према мишљењу Војислава Ђурића, „сликали сродни уметнички атељеи који су направили сличан распоред тематике, па и неке композиције извели по готово истом цртежу".[6] Такве ставове о Богородичиној икони и сликарству двеју малих призренских цркава Ђурић је поновио нешто касније у књизи *Византијске фреске у Југославији*.[7] Изнео је тада и запажање да се у живопису Светог Николе Тутићевог и Светог Спаса „међу словенске натписе местимично увуче неки грчки епитет или грчки облик имена светих". То га је навело на помисао да су две поменуте цркве осликали зографи који су „дошли однекуд с југа и придодали се новој средини, научили словенски језик, али су се понекад враћали свом матерњем писму".[8]

Мишљење Војислава Ђурића о времену настанка призренске иконе и њеној стилској вези са живописом властеоских цркава у Призрену, односно о градским сликарским радионицама, имало је пресудан утицај на потоње истраживаче. Заправо, остало је до данас широко прихваћено. Само је Мирјана Татић Ђурић одбацила типолошко одређење иконе као „Одигитрије", сматрајући, попут Светозара Радојчића и Предрага Пајкића, да је реч о иконографији Богородице „Перивлепте".[9] Ђурићев односно Радојчићев закључак о времену настанка иконе она, међутим, није довела у питање. Нису то чинили ни други истраживачи. Тако су Десанка Милошевић и Гордана Бабић потпуно прихватиле датовање разматране иконе у раздобље око средине XIV века, називајући је, притом, *Одигитријом*.[10] Гордана Бабић је такође веро-



Сл. 3. Детаљ сл. 1
Fig. 3. Detail of Fig. 1

6 Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, 39–40; idem, *Иконе из Југославије*, 36.

7 Idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 211, n. 69.

8 *Ibid*., 61.

9 М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице „Прекрасне", њено порекло и распрострањеност*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 346 = eadem, *Студије о Богородици*, Београд 2007, 40–42.

10 *Средњовековна уметност у Србији*, Уводни текст: М. Ђоровић-Љубинковић, Каталог: Д. Милошевић, М. Татић-Ђурић, Београд 1969, 52 (кат. бр. 48); К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хаџидакис, М. Алпатов, Т. Воинеску, *Иконе*, Београд 1983, 187.

вала да призренска икона Богородице, уз неке друге, „сведочи о раду домаћих сликарских радионица“ из XIV века, „чији су производи били веома различитих квалитета, али им оригиналност није недостајала“.[11] И Милан Ивановић је сматрао да је у питању „Одигитрија“, настала средином XIV столећа.[12] По њему, икону су извели „сликари призренске сликарске школе XIV века“, чија су дела очувана у црквама Светог Николе Тутићевог, Светог Спаса у Призрену и Светог Ђорђа у Речанима.[13] Исти зографи, сматра Ивановић, насликали су и двострану љубижданску икону Благовести и Сусрета Јоакима и Ане, сада у Народном музеју у Београду.[14] Следећи Војислава Ђурића, и он истиче да су „насликани ликови у Причешћу апостола у цркви Св. Спаса у Призрену и на икони Богородице Одигитрије ... готово на исти начин сликарски третирани“.[15] Попут Пајкића пак, Ивановић бележи да се та икона сачувала у цркви Светог Николе Рајковог. Но, претпоставку о томе за који је храм била израђена он преиначује у тврдњу, па изричито вели да је „првобитно стајала на иконостасу Богородице Љевишке“.[16] Томе је додао и податак да се „сада налази у Саборној цркви у Призрену“.[17]

Готово сва наведена Ђурићева и Ивановићева мишљења прихватио је Иван Ђорђевић. На додатно учвршћивање његовог става о времену настанка и творцима иконе Мајке Божије из цркве Светог Николе Рајковог утицала је и једна омашка. Мислио је, погрешно, да је разматрана „икона Богородице Одигитрије из призренског Светог Николе Драгослава Тутића“. Утолико је лакше закључио да је она „поуздано дело сликара ове цркве“.[18] Ђорђевићу се „чинило“, као и Ивановићу, да истој „радионици“ треба приписати двострану икону Сусрета Јоакима и Ане и Благовести из села Љубижде недалеко од Призрена, али и сликарство оба слоја у призренском Светом Спасу.[19] Ипак, Иван Ђорђевић је најподробније образложио успостављање таквих веза. Сматрао је да се на икони „Одигитрије“ може „видети да су донекле тип, а много више пластична обрада Христовог лика у вези са апостолима из Причешћа у Светом Спасу“. Изгледало му је да су у Тутићевој цркви и на првом слоју Владојевићеве задужбине „исте колористичке хармоније, обрада драперије“, а да су ликови „готово преписани“.[20] „Због утврђених веза две цркве“ Ђорђевић је претпоставио да је сликарство другог слоја у Владојевићевој задужбини „изведено пре у четвртој него у петој деценији века, и да је можда реч о истом уметнику који је стекао нешто већа искуства“ након свог првобитног рада у тој цркви. Упоредо са овим, био је уверен да „љубижданска икона садржи елементе и првог и другог слоја фресака Светог Спаса“. Према Ђорђевићевом мишљењу, „тип Јоакима, прћастог носа и ситних округлих очију“, са иконе „налазимо међу апостолима из Причешћа“ у Светом Спасу, док је „архитектура сликаног тролисног готичког облика у Сусрету“ на другој страни иконе „налик горњем, млађем делу Причешћа“. „Исто тако“, истицао је Ђорђевић, „начин сликања драперије и усковитланост хитона арханђела Гаврила са иконе може се уочити на фрескама Младена Владојевића“.[21] Најзад, икона из Љубижде и призренска икона Богородице „Одигитрије“ потврђивале би да је сликар Светог Николе Тутићевог и Светог Спаса, радећи у самом граду Призрену, задовољавао „потребе ширег круга наручилаца“.[22] Мишљење да је у Призрену деловала локална сликарска радионица, која је осликала два поменута властеоска храма, прихватила је и Роксанда Тимотијевић.[23] Она је такође веровала да Богородичина икона из цркве Светог Николе Рајковог потиче из XIV века.[24]

* * *

Из свега наведеног види се да је икона Богородице из призренске цркве Светог Николе у науци још поодавно доведена у везу с развојним токовима сликарства XIV века у Призрену. То је, с једне стране, пресудно утицало на датовање иконе. С друге стране, подстакло је стварање слике о високоорганизованом уметничком животу једне од древних српских престоница, у којој су, наводно, деловале и развијале се градске сликарске радионице, попут оних охридских или костурских из XIV и XV века.[25] Изграђен је тако широко прихваћен научни конструкт од далекосежног значаја. Међутим, многи поменути закључци, а пре свега датовање призренске иконе у почетак или средину XIV столећа, изазивају сумњу. Уз све уважавање ауторитета што стоји иза њих, исходи летимичних стилских анализа на основу којих су у старијим научним радовима изналажене аналогије с разматраном иконом нипошто се не чине убедљивим. Осим тога, не делује веродостојно ни успостављање непосредних уметничких веза између неколико поменутих призренских споменика који су послужили као стилска паралела икони. Чини се зато да вреди темељније проучити ту икону, пре свега време њеног настанка, и бар дотаћи питање њене ти-

[11] Вајцман, Алибегашвили, Вољскаја, Бабић, Хаџидакис, Алпатов, Воинеску, *Иконе*, 141.

[12] М. Ивановић, *Црквени споменици XIII–XX века*, in: *Задужбине Косова. Споменици и знамења српског народа*, ed. А. Јевтић, Призрен–Београд 1987, 508.

[13] *Ibid*., 511.

[14] *Ibid*. Но, нешто раније Ивановић је закључио да „у поређењу с осталим призренским иконама XIV века“, међу које је убројао и Богородицу Одигитрију, „љубижданска икона нема заједничких стилских и уметничких особина“. Cf. М. Ивановић, *Љубижданска двојна икона са представама сусрета Јоакима и Ане и Благовести*, Зограф 4 (1972) 22.

[15] Ивановић, *Црквени споменици*, 511.

[16] *Ibid*. Више опреза по том питању Ивановић је показивао раније. Cf. Ивановић, *Љубижданска двојна икона*, 21–22.

[17] *Ibid*., 508.

[18] И. М. Ђорђевић, *Сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 39. У Призрену и његовој непосредној околини постојало је неколико цркава Светог Николе, од којих су најпознатије она што ју је подигао Драгослав (Никола) Тутић и она чији је ктитор био Рајко Киризмић. Оба поменута храма настала су у првој половини XIV века. О томе cf. П. Костић, *Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX* веку, Београд 1928, 80–81; Ивановић, *Црквени споменици*, 508, 510–511.

[19] Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 52.

[20] *Ibid*., 51–52.

[21] *Ibid*.

[22] *Ibid*.

[23] Р. Тимотијевић, *Старине Призрена*, Ниш 2015, 80, 84.

[24] Eadem, *Иконопис на територији Призрена*, Баштина 1 (Приштина 1991) 261.

[25] О тим радионицама cf. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980; М. Марковић, *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015, 238–244, са старијом литературом.



Сл. 4. а) Богородица с призренске иконе; б) Света Ана из Ваведења у Протатону
Fig. 4. a) Theotokos icon from Prizren; b) St. Anne from the Church of the Dormition of Mary at the Protaton

пологије. Упоредо би ваљало размотрити сачувано сликарство Призрена из доба Стефана Душана како би се проверила заснованост уверења о постојању средњовековних сликарских радионица у том граду, односно „призренске сликарске школе XIV столећа“.

О времену настанка иконе и њеној типологији

Нужно је најпре осврнути се на аналогије које су за Богородичину икону из Призрена изнашли старији истраживачи, а које су послужиле као основ за њено датовање. Уочава се при томе да повезивање „строгог стила“ женских представа из Протатона и Перивлепте с Богородичиним ликом на призренској икони има сасвим ограничену вредност. Једино се „пуним овалом“ лица и ширином образа призренска Богородица донекле везује за представе жена и девојака у Ваведењу из Протатона (сл. 4а и 4б),[26] које је посебно поменуо Радојчић,[27] и за поједине физиономије у Перивлепти охридској.[28] По маниру на који су јој исцртавани и обликовани уста и очи, а поготово нос, као и по начину моделовања, Богомајка са иконе се, ипак, знатније удаљава од њих. Нарочито их разликује неједнако наглашавање волуминозности тканином покривених делова тела. У поменутим споменицима фреско-сликарства пластичност је веома изражена,[29] док Богородичин мафорион на икони делује сасвим плошно. Изведен је једним јединим тоном мрке боје, без икаквог привида дубине, а набори су назначени схематски постављеним црним линијама. Ни типолошка сличност између Богомајке с призренске иконе и Богородице „Милостиве“ у Дечанима (сл. 5)[30] или оне из Деизиса у Новој Павлици (сл. 6а и 6б)[31] није изразитија. Заправо, ако се

[26] *Manuel Panselinos from the Holy Church of the Protaton*, Thessaloniki 2003, fig. 4–5, 18, 25, 28–29, 78–79, 89, 93, 118–122, 125–126.

[27] Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei*, 74; idem, *Српске иконе*, 13.

[28] П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаил и Еутихиј*, Скопје 1967, Т. X–XV, XVII–XXI, XXIII.

[29] *Ibid.*, сл. 19, 32, 40, Т. III, X–XV, XVIII–XX, XXXVIII–XLI; *Manuel Panselinos from the Holy Church of the Protaton*, fig. 4–9, 20–25, 37, 79, 118–126.

[30] Л. Мирковић, *Пресвета Богородица Милостива (Јелеуса) у Дечанима*, Старинар 7 (1932) 3–4, сл. 1; Б. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 78, сл. 1а.

[31] Б. Цветковић, Г. Гаврић, *Манастир Нова Павлица*, Манастир Нова Павлица 2014, сл. на стр. 48.



Сл. 5. Богородица Милостива из Дечана
Fig. 5. Theotokos Eleusa from the Dečani Monastery

занемаре подударности које произлазе из истоветног става тела и положаја главе, та је сличност сасвим уопштена и не очитава се у детаљима. Облик главе и појединих делова лица, као и њихови пропорцијски односи, на икони доста се разликују од оних на Богородичиним представама у Дечанима и Павлици. Разликују се такође карактер цртежа, поступак грађења пластике главе и општи израз лица.

Осим тога, ни „систем пластичне обраде Христовог лика" ни његова типологија нипошто не одговарају начину моделовања глава и физиономијама апостола у Причешћу с најстаријег слоја сликарства у Светом Спасу (сл. 7а, 7б, 8). На икони је моделација знатно тврђа и сувља, са широким али реским металним одсјајима и тамним, непрозирним сенкама, нарочито око очију. Те дубоке сенке нешто су сличније затамњењима око очију ликова с другог, млађег слоја живописа у Светом Спасу. На том слоју сликарства, међутим, цртеж ока потпуно је другачије изведен него на икони, а затамњења нису компактна, већ су обрве одвојене од дубоких сенки у очним дупљама (сл. 9а и 9б). Других сличности нема ни у толикој мери. Тип Христа детета на икони – неоплемењених црта, с непропорционално издуженим горњим делом главе, кратког прћастог носа и пуних, заобљених образа – веома је удаљен и од типологије апостолских ликова у Причешћу с првог слоја и од физиономија ликова на млађим фрескама Светог Спаса.





Сл. 6. а) Богородица с призренске иконе; б) Богородица из Деизиса у Новој Павлици
Fig. 6. a) Theotokos icon from Prizren; b) Theotokos from the Deesis in Nova Pavlica



Сл. 7. а) Двојица апостола из Причешћа у Светом Спасу; б) Христос с призренске иконе
Fig. 7. a) Two apostles from the Holy Communion scene at the Church of the Holy Savior; b) Christ on the Prizren icon



Сл. 8. Двојица апостола из Причешћа у Светом Спасу
Fig. 8. Two apostles from the Holy Communion scene at the Church of the Holy Savior

Богородичина икона из цркве Светог Николе у Призрену јасно се разликује од сликарских дела зрелог доба Палеолога по наглашеном и доста грубом цртежу, тврдој моделацији и металним одсјајима осветљених делова лица, по сведеном и неоплемењеном колориту, у којем превлађују мрки и окер тонови, уз тек понешто светлозелене, наранџасте и црвене боје. Схематичност цртежа и грубост обраде најјасније се запажају на Богомајчином мафориону. Сликана материја је сасвим сува и нема пикторалну лепоту својствену иконописним делима XIV столећа. Од класицистичких стремљења уметности поменутог раздобља, али и од оних експресионистичких, призренску икону одвајају њене наглашене а одавно уочене плебејске црте,[32] одсуство драматике у покретима и дубине племенитог патоса на лицима, као и недостатак динамике у сликарској обради. По својим ликовним и типолошким особеностима непосредније се везује за знатно млађу уметност од оне с почетка или из средине XIV века. Општи утисак који оставља сасвим је приближава српским сликарским делима из друге половине XVI столећа. На то доба недвосмислено упућују и палеографске особености пратећих натписа. Они су, нажалост, веома оштећени, али су остаци неких од сачуваних слова веома особени и стога хронолошки довољно речити. Најзанимљивије је слово *тета* из сигнатуре која прати лик Мајке Божије (сл. 10 и 11). Његова попречна црта била је спуштена знатно испод средишта слова. Исто тако, сачувани трагови и односи видљивих делова овог писмена недвосмислено сведоче о томе да је оно у горњем делу било заобљено, а у доњем шиљато. На тај начин обликовано слово *тета* не среће се у српским епиграфским споменицима XIV столећа,[33] док је, с друге стране, веома уобичајено управо за XVI и XVII век.[34]

---

[32] Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei*, 74; idem, *Српске иконе*, 13.

[33] Од зрелог, заправо позног XIV столећа уочава се у рукописној грађи спорадична појава шиљатог слова *тета* с попречном цртом спуштеном испод средишта, а такав облик слова превладао је у XV веку (П. Ђорђић, *Историја српске ћирилице. Палеографско-филолошки прилози*, Београд 1987², 113). Међутим, на основу прегледа заиста обимног фонда натписа у монументалном и штафелајном сликарству могло се утврдити да се у српској епиграфици такав облик слова *тета* појављује тек од краја XV века, и то само по изузетку (рецимо, црква Светог Ђорђа у Ајдановцу), а његова примена постаје раширена у наредним столећима.

[34] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, сл. 9, 28, 50–51, 117; М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, сл. 122; Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, сл. 125; С. Петковић, *Манастир Света Тројица у Пљевљима*, Пљевља 2008², сл. 8, 12, 16,



Сл. 9. а) Анђео с другог слоја сликарства у Светом Спасу; б) Христос с призренске иконе
Fig. 9. a) Angel from the second-layer frescoes in the Church of the Holy Savior; b) Christ on the Prizren icon



Сл. 10. Део натписа уз Богородичин лик на призренској икони, снимак с појачаним контрастом боја
Fig. 10. Part of the inscription accompanying the image of the Theotokos on the Prizren icon, photograph with increased contrast



Сл. 11. Део натписа уз Богородичин лик на призренској икони; цртеж: Маријана Марковић
Fig. 11. Part of the inscription accompanying the image of the Theotokos on the Prizren icon; drawing by Marijana Marković

Цртежом, поступком исликавања, обрадом детаља и типологијом Богородичиног лика призренска икона веома је блиска појединим делима пећке сликарске групе, оформљене у доба обнове Српске патријаршије, вероватно по жељи самог патријарха Макарија.[35] Тако су, рецимо, облик и пропорцијски односи делова главе на икони сасвим подобни представи Богородице из великог Деизиса у пећкој припрати (сл. 12а и 12б).[36] Две Богомајчине представе показују веома слично уобличено широко лице, изразито заобљених образа и наглашене браде, с правилним носем, на особен начин проширеним при врху, и великим бадемастим очима, изнад којих се повија веома дуга обрва. Уши су на тим представама назначене двема свијеним белим линијама на потпуно идентичан начин, а образи су зарумењени широком црвенкастом мрљом. Облик и израз усана, сенке под њима и избочина доста масивне, светлосним акцентима истакнуте браде у Пећи готово су подударни са оним на призренској икони. Од сенке под посматрачу ближим оком Богородице из Пећи и светлосних акцената уз његову ивицу остали су, нажалост, само трагови. Да су били постављени и уобличени управо као на призренској икони, може се закључити на основу представе арханђела насликаног поред Мајке Божије у пећкој припрати. И његова глава по начину обраде и типологији лика веома одговара Богородичиној представи са иконе (сл. 12а и 13).[37] Физиономијом, по начину исцртавања и моделовања лица, као и по линијском схематизму у драпирању мафориона, Богородици с призренске иконе веома је слична и једна од жена из Распећа у Студеници (сл. 14а и 14б).[38] Њу су,

29, 49; С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, сл. 99, 112; З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012, сл. 3, 9, 27, 62, 63, 66, 92, 132, 153, 185, 236, 247, 248, 261, 264.

[35] О тој сликарској групи cf. М. Ђоровић-Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа XIV–XIX века*, Београд 1955, 6–10; Петковић, *Зидно сликарство*, 119–137; idem, *О фрескама из XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–65.

[36] Cf. М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Пећка патријаршија*, Нови Сад 2014, сл. 145.

[37] Арханђелова глава на сл. 13, за разлику од осталих овде репродукованих представа, мало је заротирана како би детаљи могли лакше да се пореде.

[38] Кашанин, Чанак-Медић, Максимовић, Тодић, Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 123.



Сл. 12. а) Богородица с призренске иконе; б) Богородица из Деизиса у припрати Пећке патријаршије
Fig. 12. a) Theotokos on the Prizren icon; b) Theotokos from the Deesis in the narthex of the Patriarchate of Peć

обнављајући студенички живопис, насликали сликари пећке сликарске групе.[39] Изразу лица младе жене они су дали нешто снажнију експресију, у складу с потресним карактером догађаја чији је актер. И поред тога, та жена из студеничког Распећа делује као веома блиска сродница Богородице на икони из Призрена.

Сличности између неколико размотрених фресака које је извела пећка сликарска група у другој половини XVI века и Богородичине призренске иконе показују се као још убедљивије ако се у обзир узме чињеница да је реч о представама изведеним различитим сликарским техникама. Зограф иконе био је, по свему судећи, савременик пећких живописаца који је долазио у непосредан додир с њиховим делима. Попут сликарске групе формиране у Пећи, он поуке и надахнуће тражи у старијој српској и византијској уметности, пре свега оној из XIV века,[40] што је и заводило старије истраживаче. Живописцима пећке групе био је близак и по уметничким дометима. Оцењена мерилима српске средине XVI столећа, његова призренска икона спада у вреднија остварења. Не може се оспорити убедљивост поставке фигура на њој и допадљивост композиције у целини. Цртеж, иако доста тврд, сигуран је и прилично тачан, без већих грешака. Сликар је Богородичином лику, уз озбиљност, успео да подари и извесну љупкост, чак неку сетну умилност. На нежност своје земаљске мајке Божански младенац одговара прибраном озбиљношћу прерано досегнуте зрелости. Извесне плебејске црте, својствене знатном делу наше уметности из доба турске власти, послужиле су на овој икони стварању утиска о непосредности и присности у односу мајке и сина, упркос суздржаности у њиховим ставовима и гестовима.



Сл. 13. Анђео из Деизиса у припрати Пећке патријаршије
Fig. 13. Angel from the Deesis in the narthex of the Patriarchate of Peć

Иако је зограф призренске иконе веома близак сликарима пећке сликарске групе, засад је тешко са си-

[39] Петковић, *Зидно сликарство*, 122–125, 167. Појава зелене боје на подсликаним деловима инкарната тог женског лика и других фигура у западном травеју Студенице последица је одавно уочене промене у раду сликара пећке сликарске групе. Cf. *ibid*., 123.

[40] О томе да су сликари пећке групе узор својим делима налазили у српској и византијској уметности доба Палеолога cf. Ђоровић-Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа*, 6, 8; Петковић, *Зидно сликарство*, 135–137; idem, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 88–89.



Сл. 14. а) Богородица с призренске иконе; б) Једна од жена из Распећа у Богородичиној цркви у Студеници
Fig. 14. a) The Theotokos on the Prizren icon; b) One of the women pictured in the scene of Crucifixion at the Church of the Holy Virgin, Monastery of Studenica

гурношћу одговорити на питање о томе да ли је припадао овој скупини. Од споменика до споменика у чијој је обнови учествовала, та група је приметно мењала свој приступ и схватања,[41] а, изгледа, и свој састав. Поједини сликари вероватно су је с временом напуштали, а други су јој се прикључивали.[42] Надаље, фреске у неким од храмова које је осликала, попут Светог Николе у Дабру, само су делимично очуване. Најзад, међу иконописним делима сликара те групе потпуно поуздано утврђена су једино Лонгинова.[43] Чини се засад сигурним само то да призренску икону није насликао ниједан од двојице водећих представника групе – ни Андрија ни Лонгин.[44] Сазревајући на овај или онај начин уз дела живописаца који су радили у Пећи, њен се творац могао лако обрести у другом метохијском граду – Призрену. Није, међутим, нимало извесно то за коју је призренску цркву насликао икону Богородице са Христом у наручју јер је такву икону морао имати сваки храм. Чини се поузданим само закључак да она, насупрот ранијим претпоставкама, никада није припадала цркви Богородице Љевишке. У другој половини XVI столећа, када је настала разматрана икона, стари призренски саборни храм већ је увелико био претворен у џамију.[45] Исто тако, јасно је да је икона могла доспети у цркву Светог Николе тек након што је та мала средњовековна задужбина Рајка Киризмића из основа обновљена и знатно проширена 1857. године.[46] Пре тога Рајкова црква дуго је лежала затрпана бујицом, заборављена под дебелим наносом земље и песка.[47] Њене остатке или, како Петар Костић изричито вели, „црквене темеље" открио је митрополит Мелетије, који је потом покренуо обнову храма.[48] У другој половини XIX столећа, све до завршетка изградње нове саборне цркве Светог Ђорђа 1887. године, обновљен и знатно проширен храм Рајка Киризмића служио је као најпространије међу тада малобројним српским светилиштима Призрена, а у његовој непосредној близини налазила се и зграда митрополије.[49] Не чуди зато што је зарад опремања његове унутрашњости тада приложена стара и свакако веома поштована призренска икона Богомајке с Христом.

Иконографски тип Богородичине иконе из Призрена био је веома раширен међу православнима како током XIV века тако и у XVI столећу. Заправо, реч је о једном од најстаријих и најзаступљенијих типова Богородице. Он је познат још од рановизантијског раздобља,[50] из ког нема сведочанстава о исписивању

[41] Петковић, *Зидно сликарство*, 123–124, 125.

[42] *Ibid*., 127–128.

[43] С много мање поуздања нека иконописна дела приписана су зографу Андрији. Cf. Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века* 1, Нови Сад 2013, 46/47, 50.

[44] О тим сликарима cf. *ibid*., 46–50, 311–320.

[45] Т. Катић, *Опширни попис Призренског санџака из 1571. године*, Београд 2010, 51 (n. 36), 52 (n. 39, 44), 60 (n. 66).

[46] Костић, *Црквени живот православних Срба*, 81.

[47] *Ibid*., 80; И. С. Ястребов, *Стара Сербия и Албания*, Споменик СКА 41 (1904) 42, 44.

[48] Костић, *Црквени живот православних Срба*, 81. О стању у којем је затечена црква сада најречитије сведочи то што је првобитни зид њене олтарске апсиде, која је споља била тространа, сачуван до висине од четрдесет сантиметара од тла. Изнад те висине апсида је приликом обнове зидана као полукружна и споља и изнутра. Cf. С. С. Николић, *Црква Светог Николе – Рајкова у Призрену и њена актуелна заштита и презентација*, СКМ 10 (1997) 112 (с доста неодрживих закључака о односу затеченог и обновљеног).

[49] Николић, *Црква Светог Николе – Рајкова*, 115, сл. на стр. 113, 116.

[50] Једну од најстаријих представа с таквом иконографијом показује енкаустична икона из римске цркве Санта Марија Нова. Cf. A. Grabar, *Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaus-*

поетских епитета уз Богомајчине ликове. Њихова појава се може пратити тек на иконама насталим након X столећа, а постала је уобичајена у доба Палеолога.[51] Отада се уз Богородичине ликове уводе све разноврснији поетски епитети. Иако у иконографском типу какав је примењен на призренској икони Мајка Божија и Младенац нису приказани строго чеоно, многи истраживачи, међу којима и поменути наши, склони су да тај тип подведу под појам *Одигитрија*. Други се пак не слажу с њима. Они сматрају да усмереност детета према мајци и благи наклон разнежене Дјеве ка сину као особености одговарају засебном типу. Њему би, наводно, пристајао епитет *Перивлепта*.[52] У ствари, могу се пронаћи иконе разматране иконографије означене поетским називом *Одигитрија*,[53] али и такве које у пратећем натпису имају атрибут *Перивлепта*.[54] Уз Богомајку с малим Христом поменутог типа, међутим, веома су често исписивани и други поетски односно догматски и топографски епитети. Понекад је она означавана као *Елеуса*, то јест *Милостива*,[55] затим као *Памакаристос*, *Психосострија*, *Парамитија*, *Терапиотиса* и *Авасиотисиотиса*, а у позно доба чак и као *Параклиса*.[56] Други пут добијала би називе као што су *Аракиотиса* или *Портаитиса*.[57] Тиме се листа епитета исписиваних уз иконографски тип какав обележава икону из Призрена ни приближно не исцрпљује.[58] Заправо, Богородица разматране иконографске типологије није се издвајала неким особеним детаљем на основу којег би се за њу чвршће везао одређени атрибут, попут Млекопитателнице, Тројеручице или Страсне.[59] Она је зато била пријемчива за широк спектар разноликих поетских и топографских епитета, слично представи Богомајке у дететовом загрљају.[60] Рекло би се стога да је најразложније придружити се оним истраживачима који избегавају типолошко одређивање икона Богородице описане иконографије, а без исписаног пратећег атрибута, помоћу поетских епитета. То је нарочито оправдано при описивању и тумачењу икона из поствизантијске епохе, каква је призренска. Епитети који су се прилично слободно везивали за различите Богомајчине иконографске типове веома су се умножили до краја XVI столећа.

О заснованости претпоставке да су у средњовековном Призрену постојале градске сликарске радионице

На основу свега претходно реченог чини се извесним да је разматрана Богородичина икона из Призрена настала у другој половини XVI столећа и да стога није могла бити дело мајстора наводних локалних радионица из средине XIV века. Другим речима, остало се без једног од важних потпорника за тврдњу о постојању градских сликарских атељеа у Призрену у доба Стефана Душана и о њиховој развијеној активности. То намеће потребу да се преиспитају и други аргументи на којима се заснива поменута тврдња. У старијој научној литератури, како је већ наведено, нарочито је наглашавана сличност између сликарства у Светом Николи Тутићевом и Светом Спасу. Осим стилске везе првог слоја у задужбини Владојевића са живописом у Тутићевом храму, помињала се и знатна уподобљеност читавих програма двеју цркава, односно иконографска подударност појединих сцена у тим програмима.[61] На крају се дошло до претпоставке да је живопис Светог Николе и сликарство оба слоја у наосу Светог Спаса извео исти сликар, остављајући сведочанство о променама које су пратиле његов уметнички развој.[62] Не може се оспорити то да између сцене Причешћа апостола с првог слоја сликарства у задужбини Владојевића и живописа Тутићевог Светог Николе постоје извесне стилске сличности. Очевидно је да су те две сликарске целине настале у приближно исто време и да су их извели зографи донекле сличних схватања, знања и могућности. Отуда и поменуте блискости међу њима. Разлике су на први поглед знатно теже уочљиве, пре свега због сасвим

tique, in: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge* I, Paris 1968, 529–534; G. Wolf, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in medieval Rome*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot–Burlington 2005, 27–28, Fig. 3.1.

51 Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗЛУМС 21 (1985) 262–271.

52 О томе, са упућивањем на објављене радове, cf. supra.

53 *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Επιμέλεια: Μαρία Βασιλάκη, Атина–Милано 2000, 143–145, πίν. 87–88. Вреди овде поменути и то да се епитет *Одигитрија* исписује каткад и уз представу Богородице која није молитвено подигла слободну руку, него ју је спустила на колена детету, као и уз Богомајку коју дете грли обема рукама. С друге стране, лик Богородице са Христом који има све типолошке особености везиване обично за Одигитрију може бити означен атрибутом *Перивлепта*. Cf. Бабић, *Епитети*, 268; *Treasures of Mount Athos*, ed. A. A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997, 98–100 (кат. бр. 2.30); *Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки*, Москва 1991, 230, No. 50.

54 В. И. Антонова, *Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке. Из истории русского и западноевропейского искусства, Материалы и исследования*, Москва 1960, 103 et passim, сл. на стр. 105; Ђурић, *Иконе из Југославије*, 79 (кат. бр. 8), Т. X; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998, 13–14, сл. IV–V. Атрибут *Перивлепта*, међутим, може се наћи и уз Богородицу коју обема рукама грли дете (*Μήτηρ Θεού*, 482–483, αρ. κατ. 82), али и уз неке друге Богородичине иконографске типове (Татић-Ђурић, *Студије о Богородици*, 593–604).

55 С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 25, 75; *Treasures of Mount Athos*, 328–329 (кат. бр. 9.7); *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 216–217 (cat. no. 127); Петковић, *Манастир Света Тројица у Пљевљима*², сл. 62; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Пећка патријаршија*, сл. 46.

56 *Treasures of Mount Athos*, 191–192 (кат. бр. 2.129); *Μήτηρ Θεού*, 145, 414, 416 (αρ. κατ. 65.B), 486–4867 (αρ. κατ. 84), πίν. 14, πίν. 89; *Byzantium. Faith and Power*, 128 (cat. no. 64), 177 (cat. no. 98), 179 (cat. no. 99).

57 *Μήτηρ Θεού*, 406–407 (αρ. κατ. 62), πίν. 42.

58 О још неким од тих атрибута cf. Татић-Ђурић, *Студије о Богородици*, 593–594.

59 О поменутим типовима Богородичиних икона cf. *ibid*., 275–298, 445–462, 565–592, 607–622.

60 Бабић, *Епитети*, 261–274.

61 Ђурић, *Иконе из Југославије*, 36; idem, *Византијске фреске*, 61, 211, n. 69; Ј. Радовановић, *Тутићева црква Св. Николе у Призрену*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 115; Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 51–52.

62 Војислав Ђурић је указао на знатне разлике у ликовној обради и уметничким дометима између првог и другог слоја сликарства Светог Спаса (Ђурић, *Византијске фреске*, 62), што је Иван Ђорђевић прихватио. Но, он је претпоставио да су се те разлике испољиле јер је исти уметник у међувремену „стекао нешто већа искуства" (Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 52).



Сл. 15. а) Христос из Крштења у Светом Николи Тутићевом; б) Христос из Причешћа апостола у Светом Спасу
Fig. 15. a) Christ from the Baptism of Jesus at St. Nicholas' Church (Tutić Church); b) Christ from the Communion of the Apostles at the Church of the Holy Savior

фрагментарне очуваности фресака у оба споменика, нарочито фигура и ликова учесника у сценама.

При пажљивијем поређењу сликарства Тутићевог Светог Николе и првог слоја Светог Спаса, међутим, разлике постају толико јасне да се намеће закључак да у двема поменутим црквама није радио исти живописац. Запажају се неподударности у типологији и обради како ликова тако и читавих фигура (сл. 15а и 15б, 16а и 16б). У Светом Николи моделација уских јајоликих глава блажа је и поступнија, потези кистом мирнији су и стопљени један с другим, а цртеж је знатно мање наметљив. На првом слоју Светог Спаса контура облика наглашавана је широком мрком линијом, а светлосни акценти наношени су пастозно, у виду нервозно повучених и широко раздвојених линија. Нарочито је енергичан, изломљен и прилично експресиван цртеж који дочарава мрежу набора на драперијама (сл. 17а и 17б). Иначе, у односу на зографа Светог Николе, сликар првог слоја фресака у Светом Спасу много је немарнији у исцртавању

и моделацији античке одеће апостола (сл. 18а и 18б). При томе, није му био довољно јасан начин на који је химатион био опасиван око тела и на који је ношен. Међусобне разлике у приступу и манирима двојице сликара уочљиве су и на неким другим, такође особеним детаљима. Боса стопала апостола у Причешћу из задужбине Владојевића, поготово на јужном делу сцене, знатно су другачије постављена, обликована и исцртана од Христових стопала у Васкрсењу Лазаревом или Уласку у Јерусалим из Тутићеве цркве (сл. 18а и 18б). Нажалост, најстарије сликарство Светог Спаса изгубило је, изгледа, понешто од својих бојених вредности. И оно је вероватно донекле страдало приликом великог пожара 1882. године,[63] мада је било заштићено млађим слојем фресака. Зато, чини се, није могуће дати сасвим тачну оцену његовог колорита. Но, како су на нимбовима, инкарнату и појединим деловима одеће сачувани окери, јасно је да колорит првог слоја није измењен у оној мери у којој се променио колорит млађег сликарства Светог Спаса. Он је бар у основи сачувао изворне бојене вредности. При томе ваља запазити да на одећи апостола у Причешћу превлађују маслинаста, бела и тамномрка, док се у Светом Николи срећу сасвим другачији хроматски односи. Тамо је колорит знатно живљи и богатији, па се на драперијама појављују тамна и светла плава боја, уз црвену, светложуту и љубичасту.

Сликарство другог слоја Светог Спаса разликује се стилски и од фресака првог слоја у тој цркви и од живописа Светог Николе Тутићевог у толикој мери да је већ на први поглед јасно да с њима није непосредније повезано.[64] Зато би свака подробнија анализа њихових стилских односа била излишна. Довољно је упоредити само фигуре светог Јована Претече из сцене Крштења у Светом Спасу и Светом Николи (сл. 19а и 19б) па увидети колике их разлике деле када је реч и о типологији, и о цртежу, и о моделацији. Ништа мање нису ни разлике које раздвајају живопис првог и другог слоја у Светом Спасу. С друге стране, нужно је подробније се осврнути на тврдњу да постоје значајне програмске и иконографске подударности сликарства у два призренска храма. Она је послужила као потпора претпоставци о постојању градске сликарске радионице у оквиру које су током неколико деценија неговани одређени програмски и иконографски модели. Одмах треба рећи да ни та тврдња није одржива. Распоред насликаних тема, а донекле и њихов избор, у двема црквама веома је различит. Повезује их само околност да је у оба храма међу сцене Великих празника укључено Издајство Јудино и да је Распеће, које следи за њим, обележено иконографијом каква би му приличила у оквиру циклуса Страдања.[65] Осим тога, биће да сцене на бочним зидовима обеју призренских цркава нису биле раздвојене бордурама, што је опште место живописа из XIV столећа. Све остало веома је различито решено у та два храма. На источном зиду Светог Николе насликано је Гостољубље Аврамово, а у Светом Спасу Силазак Светог Духа на апостоле.[66] Читав свод олтарског травеја Тутићеве цркве заузима Вазнесење, док у задужбини Владојевића сцена Христовог вазношења покрива само половину свода јер је на другој половини остављено место за Рођење Христово. У највишим зонама бочних зидова у Светом Николи истакнути су Сретење и Улазак у Јерусалим. Насупрот томе, на одговарајућим зидним површинама у Светом Спасу представљени су Крштење и Преображење. Таворска сцена смештена је при врху западног зида Тутићеве цркве јер тамо Успење Богородичино нема наглашену монументалност и није заузело две највише зоне зида, као у Светом Спасу. Штавише, у Светом Николи Успењу је подарена необично мала површина у средњем регистру, са обе стране додатно сужена сценама које се с бочних зидова шире на западни зид.

Пошто су побројане сцене Великих празника добиле тако различит распоред у програму двеју призренских цркава, јасно је да се ни размештај преосталих представа тога циклуса у њима ни приближно не подудара. Додуше, могло би се приметити да Тутићев Свети Никола и Свети Спас породице Владојевић немају једнак просторни план.[67] Наиме, наосу Светог Спаса недостаје западни травеј, што је донекле утицало на смањивање простора за сликање у односу на расположиве површине у Светом Николи. Тиме се, међутим, нипошто не могу објаснити битне разлике у размештају сцена Великих празника у двема призренским црквама. У њима се не разликује само распоред сцена већ и сам систем распоређивања, а онда и одабрани идејни акценти програмских целина. За Успење је, рецимо, у мањем наосу Светог Спаса одређена знатно већа површина него у нешто пространијем Светом Николи Тутићевом. Наравно, неподударности се уочавају и у најнижој зони сликарства двају разматраних храмова. Због тога се никако не може одржати закључак да програме Светог Николе Тутићевог и Светог Спаса обележава „сличан распоред тематике“. Још је важније уочити да иконографска схема представа насликаних у тим двема црквама углавном није подударна. Извесне међусобне сличности могу се запазити само на композицијама Издајства Јудиног. Неколико фигура на левом, једино сачуваном крилу те сцене у Светом Николи својим ставовима, покретима и одећом одговара у основи протагонистима истог догађаја приказаног у Светом Спасу. Но, ни тај леви део сцене у двема црквама није иконографски идентичан. У Светом Спасу има нешто више

[63] Ястребов, *Стара Сербия и Албания*, 44.

[64] Занимљиво је у вези с тим приметити да је Светозар Радојчић датовао млађе фреске задужбине Владојевића у време око 1370. године (cf. С. Радојчић, *Византијско сликарство од 1400. до 1453*, in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, fig. 1). Неке њихове стилске особености и палеографске одлике натписа у куполи Светог Спаса заиста упућују на позније датовање тих фресака од уобичајеног.

[65] На левој страни веома оштећене сцене Распећа у Светом Николи Тутићевом уочава се вероватно део крста на којем је био распет један од разбојника, управо онако како је то на представи истог садржаја у Светом Спасу.

[66] За распоред тематике живописа у тим двема црквама cf. Радовановић, *Тутићева црква Св. Николе у Призрену*, 111–115; Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 134, 138, 157; Р. Тимотијевић, *Црква Светог Спаса у Призрену*, Приштина 1995, 10–22.

[67] За архитектуру тих двеју цркава cf. С. М. Ненадовић, *Белешке са пута по Косову*, Музеји 7 (1952) 178–179, сл. 5; Ђ. Бошковић, *Белешке са путовања*, Старинар 7 (Београд 1932) 118–119, сл. 42–43; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1962, 125, 133, сл. 190, 210; S. Ćurčić, *Two Examples of Local Building Workshop in Fourteenth-Century Serbia*, Зограф 7 (1977) 45–48, fig. 2.



Сл. 16. а) Хрис̄тос и Јуда из Издајс̄тва Јудиноī у Све̄том Николи Тӯтићевом;
б) Хрис̄тос из Причешћа а̄пос̄тола у Све̄том С̄пасу
Fig. 16. a) Christ and Judas from the scene of the Betrayal of Christ at St. Nicholas' Church (Tutić Church);
b) Christ from the Communion of the Apostles at the Church of the Holy Savior

фигура, а један од учесника у сцени високо подиже развијен свитак са оштећеним натписом, чега нема у Светом Николи. Осим тога, у Тутићевој цркви позадину левог дела сцене чини високо брдо, док се у задужбини Владојевића каменита стена уздиже само на десној страни Издајства. Још много мање међусобне сличности показују друге сачуване сцене и фигуре у поређеним фреско-ансамблима.

Представе Успења Богородичиног у два призренска храма разликују се пре свега по формату, о чему је било речи. Знатно повећане димензије те сцене у Светом Спасу омогућиле су да се у њен горњи део уведу врата неба кроз која пролази Христос[68] и представе апостола на облацима, а да се у доњем она прошири фигуром светог мелода. Ничега од тога нема у Светом Николи. Разлике се, међутим, уочавају и у самом језгру представа Успења из двеју цркава. Потпуно су неупоредиве архитектонске кулисе у њиховој позадини, као и распоред, положај и гестови ожалошћених апостола. У сцени Преображења у Светом Спасу пророци Илија и Мојсије заменили су места у односу на решење те сцене у Тутићевој задужбини, а апостоли Петар, Јован и Јаков заузимају сасвим другачије ставове и чине другачије гестове. Сигурно је да се о примени истих иконографских предложака при осликавању двеју призренских цркава не може говорити ни када је реч о представама Крштења Христовог и Васкрсења Лазаревог. Разлика у решавању тих сцена у Светом Спасу и Светом Николи има доста, а сличности се своде на општа места. У Тутићевој цркви сачувао се сасвим мали део сцене Уласка у Јерусалим, али и он показује јасне разлике у односу на истоимену сцену из Владојевићеве задужбине. Магарица у Светом Николи није спуштала главу ка земљи и пасла, као у Светом Спасу, а ноге су јој у сасвим другачијем раскораку. Исто тако, и стопала Исуса Христа, који је јаше, сасвим су другачије усмерена у та два споменика. Најзад, вреди бар поменути да је у полукалоти апсиде Тутићеве

[68] У вратима неба не стоји Богородица, како је наведено у старијој литератури (cf. Тимотијевић, *Црква Све̄тоī С̄паса*, 18).



Сл. 17. а) Свети Петар из Причешћа апостола у Светом Спасу;
б) Анђео из Крштења у Светом Николи Тутићевом
Fig. 17. a) St. Peter from the Communion of the Apostles at the Church of the Holy Savior;
b) Angel from the Baptism of Christ at St. Nicholas' Church (Tutić Church)

цркве Богородица насликана као стојећа Оранта, без детета на прсима, док апсиду храма Младена Владојевића краси Богомајка „Светлоносица" на трону,[69] која на свом крилу придржава Младенца обема рукама.[70]

Узимајући у обзир све досад изнето, уверени смо, насупрот ранијим истраживачима, да фреске Светог Николе Тутићевог и живопис првог слоја у Светом Спасу није извео исти зограф. Те две целине дело су двојице сликара различитих манира и темперамената. Надаље, трећи зограф, по уметничком приступу знатније удаљен од двојице поменутих живописаца, насликао је фреске другог слоја у Светом Спасу. Пикторалне, програмске и иконографске особености његових фресака не дозвољавају да се он на било који начин веродостојно повеже с неким од поменуте двојице мајстора, па ни као млађи припадник истог атељеа. Најзад, треба поменути и то да је у припрати Светог Спаса – у исто време кад и сликар другог слоја или мало касније – радио још један, четврти зограф. На основу особености његовог дела ово су закључили већ старији истраживачи.[71] Дакле, у два мала призренска храма током краћег или дужег периода раде, један за другим, четворица сликара. Та би чињеница говорила више у прилог закључку да у зрелом XIV веку у Призрену делују независни, гостујући сликари, који су се накратко задржавали у граду, него што поткрепљује мишљење о активности градске сликарске радионице или градске „сликарске школе". Са оваквим закључком не би се косило ни наведено запажање Војислава Ј. Ђурића о језику пратећих натписа у Тутићевом Светом Николи и Светом Спасу.[72] Готово да нема живописа из XIV

[69] За тај Богородичин епитет cf. n. 72 infra.

[70] Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 134, 157.

[71] Ђурић, *Византијске фреске*, 62; Ивановић, *Црквени споменици*, 506; Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 157. Једино је Роксанда Тимотијевић, не пружајући било какву аргументацију, изнела мишљење да је сликар првог слоја Светог Спаса извео и представу Деизиса у припрати тог храма. Cf. Тимотијевић, *Црква Светог Спаса*, 25.

[72] О грецизмима у сасвим фрагментарно очуваном сликарству Светог Николе cf. Радовановић, *Тутићева црква Св. Николе у Призрену*, 115. Иван Ђорђевић је навео да су на другом слоју сликарства у Светом Спасу „сви натписи српскословенски" (Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 157). На том слоју, међутим, има доста грчких речи, облика имена и атрибута. Крај свих пророка у куполи у пратећем натпису исписана је у лигатури реч Ὁ προφήτης, док се имена појединих пророка јављају у грчком облику: Ελησέος (*sic!*), Ηλήας, Μαλαχ<ί>ας, Ησαϊας; крај неких представа анђела чита се натпис Ἄγγελος Κ(υρίο)υ, а крај Богородице у апсиди исписан је занимљив и редак атрибут Ἡ Σελασφῶρος (*sic!*); итд. (на основу документације Покрајинског завода за заштиту споменика из Приштине).



Сл. 18. а) Христос и апостоли из Васкрсења Лазаревог у Светом Николи Тутићевом;
б) Свети Петар из Причешћа апостола у Светом Спасу
Fig. 18. a) Christ and the apostles from the Resurrection of Lazarus at St. Nicholas' Church (Tutić Church);
b) St. Peter from the Communion of the Apostles at the Church of the Holy Savior

столећа у српским црквама у којем се „међу словенске натписе местимично не увуче неки грчки епитет или грчки облик имена светих". Зато мешање језикâ у натписима, уз превагу српског, не може бити доказ за то да су се сликари двеју поменутих цркава дугорочно везали баш за Призрен. Ни неки други раније изношени аргументи који су послужили као потпора мишљењу о постојању локалних, призренских сликарских радионица не чине се данас прихватљивим.

Као што је поменуто, Милан Ивановић и Иван Ђорђевић су сматрали да двострану икону из Љубижде треба приписати сликарском атељеу што је живописао цркве Светог Николе Тутићевог и Светог Спаса у Призрену.[73] Темељније поређење поменутих сликарских дела не дозвољава, међутим, да се прихвати њихово мишљење.[74] Насупрот изнетој тврдњи, типологија лика светог Јоакима с љубижданске иконе не одговара физиономијама апостола у Причешћу с првог слоја у Светом Спасу, а сликана архитектура Причешћа с другог слоја сликарства тог храма много се више разликује од архитектуре у позадини сцена на икони него што јој је налик. Сличности се и овде своде на општа места. Чак је и „тролисни готички облик" на јужној страни Причешћа (други слој) веома удаљен – по пропорцијама, композицији и артикулацији детаља – од оног у Сусрету Јоакима и Ане. Начини драпирања и моделовања химатиона арханђела благовесника из Љубижде и арханђела који се клањају Богородици у Светом Спасу веома се разликују (сл. 20а и 20б). Сличан је, донекле, само цртеж уврнутог краја химатиона пребаченог преко руке арханђела на икони и оног са северне стране Богородице у Призрену.[75] Иначе, типологија ликова арханђела, начин обликовања њихових крила или моделовање инкарната готово да су неупоредиви. Још су општије природе извесне сличности које сликарство Светог Николе Тутићевог и Светог Спаса повезују са

[73] Ивановић, *Црквени споменици*, 511; Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 52. Како је поменуто, Ивановић је испрва имао сасвим другачије мишљење. Cf. Ивановић, *Љубижданска двојна икона*, 22.

[74] О икони из Љубижде cf. Ивановић, *Љубижданска двојна икона*, 19–23, сл. 1, 2, 7. За одличне колор-репродукције представа на тој икони cf. Вајцман, Алибегашвили, Вољскаја, Бабић, Хаџидакис, Алпатов, Воинеску, *Иконе*, 141, 184–185.

[75] Док је, међутим, на икони крај химатиона везан у чвор, у Светом Спасу изгледа да није. У зрело доба Палеолога тако увијен крај химатиона, обично са чвором при врху, може се срести и другде на представама Христа, арханђела и апостола у српској уметности. Cf. Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, сл. у боји 31; С. Габелић, *Процват позног феудализма – задужбинарство српске властеле*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, сл. 287.



Сл. 19. а) Свети Јован из Крштења у Светом Николи Тутићевом;
б) Свети Јован из Крштења у Светом Спасу
Fig. 19. a) St. John from the Baptism of Jesus at St. Nicholas' Church (Tutić Church);
b) St. John from the Baptism of Jesus at the Church of the Holy Savior

живописом у сада уништеној цркви Светог Ђорђа у Речанима, недалеко од Призрена. Настале вероватно седамдесетих година XIV века, речанске фреске стога се не могу приписати сликарима двају властеоских призренских храмова.[76]

Да би се добила шира основа за разматрање покренутог питања, ваља скренути пажњу на још неколико значајних сликарских дела насталих управо током друге и треће четвртине XIV века у непосредној околини Призрена. Нажалост, многа од њих, некада изузетно замашна и вредна, позната су само у фрагментима. Тако је са живописом у двема црквама манастира Светих арханђела,[77] а затим и у испосници Светог Петра Коришког у Кабашу (други слој)[78] и у цркви Светог Петра и Павла у селу Кориши (сл. 20 и 21).[79] Но, оно што је пронађено у виду уломака или што се фрагментарно сачувало од фресака тих храмова не показује никакву одређенију везу са зидним сликарством у самом Призрену. Од њега се поменуте фреске од-

[76] Сем Ивановића (*Црквени споменици*, 511), ниједан истраживач није везивао сликарство Речана за живопис призренских цркава.

[77] З. Расолкоска-Николовска, *Фрагменти фресака Душанове задужбине Светих арханђела код Призрена*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1989, 389–397, сл. 1–33.

[78] Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7–8 (1956–1957) 98–101.

[79] М. Ивановић, *Остаци цркава и испосница у анахоретској насеобини светог Петра Коришког у данашњем селу Кабашу код Призрена и његовој околини*, in: *Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки*, ed. Д. Бојовић, Приштина–Београд 1998, 173.



Сл. 20. а) Арханђео Гаврило из Благовести на икони из Љубижде; б) Арханђео из апсиде у Светом Спасу
Fig. 20. a) Archangel Gabriel from the Annunciation scene on the icon from Ljubižda; b) Archangel from the apse of the Church of the Holy Savior

вајају, мање или више, и иконографијом и типологијом ликова и ликовном обрадом. У сваком случају, њих, као ни изванредну икону Благовести која је пореклом из Призрена и која се сада чува у Скопљу,[80] није извела рука неког од сликара из Светог Николе Тутићевог или Светог Спаса. Исто се, с пуном сигурношћу, може рећи и за познату призренску икону Богородице типа Взиграние („Пелагонијска") из треће четвртине XIV столећа.[81] Ништа, дакле, не даје иоле сигуран ослонац за тврдњу да је око средине XIV века у Призрену и његовој околини деловала градска сликарска радионица. Још мање има основа за размишљање о некаквој „призренској сликарској школи" са особеним концепцијским или уметничким оквирима.

Не постоје, такође, наговештаји да је Призрен имао своју живописачку радионицу у ранијим временима. Зидно сликарство Богородице Љевишке из прве половине XIII столећа извела је група сликара која је радила у студеничкој Никољачи и у Морачи.[82]

[80] Расолкоска-Николовска, *Фрагменти фресака*, сл. 396–397, сл. 36–38; Д. Војводић, *Српска уметност од почетка XIV столећа до пропасти државе Немањића*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 295, сл. 230.

[81] Вајцман, Алибегашвили, Вољскаја, Бабић, Хаџидакис, Алпатов, Воинеску, *Иконе*, 141, сл. на стр. 187. Милан Ивановић је својевремено закључио да је у Призрену и околини постојала јака иконописачка радионица на основу тога што су се „од петнаестак српских икона XIV века у Призрену сачувала четири примерка, готово једна трећина", мада је истовремено изнео мишљење да међу тим примерцима постоје знатне стилске разлике и да су их извели различити зографи. Cf. Ивановић, *Љубижданска двојна икона*, 21–23.

[82] В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века. Богородица Љевишка – Никољача – Морача*, Старинар 12 (1961) 63–76.



Сл. 21. Свети ратник, други слој сликарства у испосници Светог Петра Коришког
Fig. 21. Holy Warrior, second layer of wall paintings at the Hermitage of St. Peter of Koriša



Сл. 22. Уломак фреске с главом анђела, црква Светог Петра и Павла у селу Кориши
Fig. 22. A fresco fragment representing the head of an angel, the Church of St. Peter and Paul in the Koriša village

Ликовне особености фресака првог слоја у испосници Светог Петра Коришког и, нарочито, стил минијатура *Призренског јеванђеља* упућују на различите мајсторе који су у Србију доносили уметност под јаким или мање снажним упливима далеког хришћанског истока.[83] На прелазу из прве у другу деценију XIV века обновљену призренску катедралу осликао је с помоћницима сликар Астрапа, пореклом из Солуна.[84] До краја двадесетих година тог столећа неки други, мање учен и надарен сликар, који је такође прихватио начела зреле ренесансе Палеолога, украсио је фрескама цркву Богородице Одигитрије у Мушутишту код Суве Реке.[85] Јасно је, према томе, да током читавог раздобља власти династије Немањића у Призрен и његову околину пристиже мноштво зографа који су стварали разнородна сликарска дела. Међу њима се не може пронаћи ниједан уметник који је заслужан за настанак бар два споменика у призренском крају.[86] По својим програмским, иконографским и ликовним особеностима сва та дела средњовековног зидног сликарства и иконописа толико се међусобно разликују да се, изгледа, мора одустати од тврдње да су поједина од њих проистекла из неке градске сликарске радионице. Насупрот уверењу Предрага Пајкића,[87] нема података ни о томе да су такве радионице постојале у Призрену знатно касније, у XVIII и XIX столећу.[88]

[83] Т. Стародубцев, *Одјек древног хришћанског оријента у српској уметности крајем XII и током XIII столећа*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, 261–270. Cf. и чланак Татјане Стародубцев у овом броју *Зографа*.

[84] Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 22–27, 47–104.

[85] Ђурић, *Византијске фреске*, 53, сл. 51; Ђорђевић, *Сликарство српске властеле*, 131, сл. у боји 1.

[86] Додуше, Загорка Расолкоска-Николовска је изнела мишљење да се рад сликара призренске иконе Благовести из Уметничке галерије у Скопљу може препознати на фрагментима фресака из Светих арханђела код Призрена, али и у делу живописа Матеича на Скопској Црној гори (Расолкоска-Николовска, *Фрагменти фресака*, 396–397). То се, међутим, не чини извесним.

[87] Pajkić, *Malo poznate zbirke ikona iz Prizrena*, 277.

[88] Тимотијевић, *Иконопис на територији Призрена*, 260–266.

ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА: Музеј Српске православне цркве (сл. 1–3, 4а, 6б, 7б, 9б, 10, 12а, 14а), Иван М. Ђорђевић (сл. 7а, 8а, 15а, 15б, 16а, 16б, 17а, 17б, 18а, 18б, 19а, 20а, 20б, 22), Душан Вујичић и издавачка кућа *Платонеум* (сл. 5), BLAGO Fond (сл. 12б, 13б, 14б), Покрајински завод за заштиту споменика културе, Приштина (сл. 9а, 19б, 21)

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – RERENCE LIST

Антонова В. И., *Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богомтатери в XIV веке. Из истории русского и западноевропейского искусства, Материалы и исследования*, Москва 1960, 103 (Antonova V. I, *Ikonograficheskiĭ tip Perivlepty i russkie ikony Bogomatery v XIV veke. Iz istorii russkogo i zapadnoevropeĭskogo iskusstva, Materialy i issledovaniia͡*, Moskva 1960, 103).

Бабић Г., *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗЛУМС 21 (1985) 261–274 [Babić G., *Epiteti Bogorodice koju dete grli*, ZLUMS 21 (1985) 261–274].

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 (Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica*, Beograd 1986).

Бошковић Ђ., *Белешке са путовања*, Старинар 7 (1932) 118–119 [Bošković Đ., *Beleške sa putovanja*, Starinar 7 (1932) 118–119].

Вајцман К., Алибегашвили Г., Вољскаја А., Бабић Г., Хаџидакис М., Алпатов М., Воинеску Т., *Иконе*, Београд 1983, 141, 184–185, 187 (Vajcman K., Alibegašvili G., Voljskaja A., Babić G., Hadžidakis M., Alpatov M., Voinesku T., *Ikone*, Beograd 1983, 141, 184–185, 187).

Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки, Москва 1991, 230 (*Vizantii͡a. Balkany, Rus'. Ikony konca XIII – pervoǐ poloviny XV veka. Katalog vystavki*, Moskva 1991, 230).

Војводић Д., *Српска уметност од почетка XIV столећа до пропасти државе Немањића*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 295 (Vojvodić D., *Srpska umetnost od početka XIV stoleća do propasti države Nemanjića*, in: *Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost II. Sakralna umetnost srpskih zemalja u srednjem veku*, ed. D. Vojvodić, D. Popović, Beograd 2016, 295).

Габелић С., *Процват позног феудализма – задужбинарство српске властеле*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016 (Gabelić S., *Procvat poznog feudalizma – zadužbinarstvo srpske vlastele*, in: *Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost II. Sakralna umetnost srpskih zemalja u srednjem veku*, ed. D. Vojvodić, D. Popović, Beograd 2016).

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980).

Дероко А., *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1962, 125, 133 (Deroko A., *Monumentalna i dekorativna arhitektura srednjovekovne Srbije*, Beograd 1962, 125, 133).

Ђорђевић И. М., *Сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 36, 39, 51–52, 131, 134, 138, 157 (Đorđević I. M., *Slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994, 36, 39, 51–52, 131, 134, 138, 157).

Ђорђић П., *Историја српске ћирилице. Палеографско-филолошки прилози*, Београд 1987[2], 113 (Đorđić P., *Istorija srpske ćirilice. Paleografsko-filološki prilozi*, Beograd 1987[2], 113).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 53, 61, 62, 211, n. 69 (Đurić, V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 53, 61, 62, 211, n. 69).

Ђурић В. Ј., *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 36, 79, 96 (Đurić, V. J., *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961, 36, 79, 96).

Ђурић В. Ј., *Једна сликарска радионица у Србији XIII века. Богородица Љевишка – Никољача – Морача*, Старинар 12 (1961) 63–76 [Đurić, V. J., *Jedna slikarska radionica u Srbiji XIII veka. Bogorodica Ljeviška – Nikoljača – Morača*, Starinar 12 (1961) 63–76].

Ивановић М., *Црквени споменици XIII–XX века*, in: *Задужбине Косова. Споменици и знамења српског народа*, Призрен–Београд 1987, 506, 508, 510–511 (Ivanović M., *Crkveni spomenici XIII–XX veka*, in: *Zadužbine Kosova. Spomenici i znamenja srpskog naroda*, Prizren–Beograd 1987, 506, 508, 510–511).

Ивановић М., *Љубижданска двојна икона са представама сусрета Јоакима и Ане и Благовести*, Зограф 4 (1972) 19–23 [Ivanović M., *Ljubiždanska dvojna ikona sa predstavama susreta Joakima i Ane i Blagovesti*, Zograf 4 (1972) 19–23].

Ивановић М., *Остаци цркава и испосница у анахоретској насеобини светог Петра Коришког у данашњем селу Кабашу код Призрена и његовој околини*, in: *Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки*, ed. Д. Бојовић, Приштина–Београд 1998, 173 (Ivanović M., *Ostaci crkava i isposnica u anahoretskoj naseobini svetog Petra Koriškog u današnjem selu Kabašu kod Prizrena i njegovoj okolini*, in: *Manastir Crna Rijeka i Sveti Petar Koriški*, ed. D. Bojović, Priština–Beograd 1998, 173).

Катић Т., *Опширни попис Призренског санџака из 1571. године*, Београд 2010, 51, 52, 60 (Katić T., *Opšti popis Prizrenskog sandžaka iz 1571. godine*, Beograd 2010, 51, 52, 60).

Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1986, сл. 122, 123 (Kašanin M., Čanak-Medić M., Maksimović J., Todić B., Šakota M., *Manastir Studenica*, Beograd 1986, sl. 122, 123).

Костић П., *Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX* веку, Београд 1928, 80–81 (Kostić, P., *Crkveni život pravoslavnih Srba u Prizrenu i okolini u XIX veku*, Beograd 1928, 80–81).

Љубинковић Р., *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7–8 (1956–1957) 98–101 [Ljubinković R., *Isposnica Petra Koriškog. Istorija i živopis*, Starinar 7–8 (1956–1957) 98–101].

Максимовић Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983 (Maksimović J., *Srpske srednjovekovne minijature*, Beograd 1983).

Марковић М., *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015, 238–244 (Marković, M., *Sveti Nikita kod Skoplja. Zadužbina kralja Milutina*, Beograd 2015, 238–244).

Миљковиќ-Пепек П., *Делото на зографите Михаил и Еутихиј*, Скопје 1967 (Miljkoviḱ-Pepek P., *Deloto na zografite Mihail i Eutihij*, Skopje 1967).

Мирковић Л., *Пресвета Богородица Милостива (Јелеуса) у Дечанима*, Старинар 7 (1932) 3–4 [Mirković, L., *Presveta Bogorodica Milostiva (Jeleusa) u Dečanima*, Starinar 7 (1932) 3–4].

Ненадовић С. М., *Белешке са пута по Косову*, Музеји 7 (1952) 178–179 [Nanadović, S. M., *Beleške sa puta po Kosovu*, Muzeji 7 (1952) 178–179].

Николић С. С., *Црква Светог Николе – Рајкова у Призрену и њена актуелна заштита и презентација*, СКМ 10 (1997) 112, 115 [Nikolić, S. S., *Crkva Svetog Nikole – Rajkova u Prizrenu i njena aktuelna zaštita i prezentacija*, SKM 10 (1997) 112, 115].

Панић Д., Бабић Г., *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 22–27, 47–104 (Panić D., Babić G., *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, 22–27, 47–104).

Пејић С., *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009 (Pejić S., *Manastir Sveti Nikola Dabarski*, Beograd 2009).

Петковић В. Р., Бошковић Ђ., *Манастир Дечани* I–II, Београд 1941 (Petković V. R., Bošković Đ., *Manastir Dečani* I–II, Beograd 1941).

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 119–137 (Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965, 119–137).

Петковић С., *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 25, 75 (Petković S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997, 25, 75).

Петковић С., *Манастир Света Тројица у Пљевљима*, Пљевља 2008[2] (*Manastir Sveta Trojica u Pljevljima*, Pljevlja 2008[2]).

Петковић С., *О фрескама из XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–65 [Petković, S., *O freskama iz XVI veka iz priprate Pećke patrijaršije i njihovim slikarima*, Saopštenja 16 (1984) 57–65].

Петковић С., *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 88–89 (Petković, S., *Srpska umetnost u XVI i XVII veku*, Beograd 1995, 88–89).

Поповић Б., *Програм живописа у олтарском простору*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 78 (Popović B., *Program živopisa u oltarskom prostoru*, in: *Zidno sikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1995, 78).

Радовановић Ј., *Тутићева црква Св. Николе у Призрену*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 111–115 (Radovanović J., *Tutićava crkva Sv. Nikole u Prizrenu*, in: idem, *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII i XIV veka*, Beograd 1988, 111–115).

Радојчић С., *Византијско сликарство од 1400. до 1453*, in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972 (Radojčić S., *Vizantijsko slikarstvo od 1400. do 1453*, in: *Moravska škola i njeno doba*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1972).

Радојчић С., *Српске иконе од XII века до 1459. године*, Београд 1960, 13 (Radojčić S., *Srpske ikone od XII veka do 1459. godine*, Beograd 1960, 13).

Ракић З., *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012 (Rakić Z., *Srpska minijatura XVI i XVII veka*, Beograd 2012).

Ракић С., *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998, 13–14 [Rakić S., *Ikone Bosne i Hercegovine (16–19. vijek)*, Beograd 1998, 13–14].

Расолкоска-Николовска З., *Фрагменти фресака Душанове задужбине Светих арханђела код Призрена*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 389–397 (Rasolkoska-Nikolovska Z., *Fragmenti fresaka Dušanove zadužbine Svetih arhanđela kod Prizrena*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1989, 389–397).

Средњовековна уметност у Србији, Уводни текст: М. Ђоровић-Љубинковић, Каталог: Д. Милошевић, М. Татић-Ђурић, Београд 1969, 52 (*Srednjovekovna umetnost u Srbiji*, Uvodni tekst: M. Ćorović-Ljubinković, Katalog: D. Milošević, M. Tatić-Đurić, Beograd 1969, 52).

Стародубцев Т., *Одјек древног хришћанског оријента у српској уметности крајем XII и током XIII столећа*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 261–270 (Starodubcev T., *Odjek drevnog hrišćanskog orijenta u srpskoj umetnosti krajem XII i tokom XIII stoleća*, in: *Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost II. Sakralna umetnost srpskih zemalja u srednjem veku*, ed. D. Vojvodić, D. Popović, Beograd 2016, 261–270).

Суботић Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980 (Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980).

Татић-Ђурић М., *Икона Богородице „Прекрасне", њено порекло и распрострањеност*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 346 (Tatić-Đurić M., *Ikona Bogorodice „Prekrasne", njeno poreklo i rasprostranjenost*, in: *Zbornik Svetozara Radojčića*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1969, 346).

Татић-Ђурић М., *Студије о Богородици*, Београд 2007, 40–42, 275–298, 445–462, 593–604, 565–592, 607–622 (Татић-Ђурић М., *Studije o Bogorodici*, Beograd 2007, 40–42, 275–298, 445–462, 593–604, 565–592, 607–622).

Тимотијевић Р., *Иконопис на територији Призрена*, Баштина 1 (Приштина 1991) 260–266 [Timotijević R., *Ikonopis na teritoriji Prizrena*, Baština 1 (Priština 1991) 260–266].

Тимотијевић Р., *Старине Призрена*, Ниш 2015, 80, 84 (Timotijević R., *Starine Prizrena*, Niš 2015, 80, 84).

Тимотијевић Р., *Црква Светог Спаса у Призрену*, Приштина 1995, 10–22, 25 (Timotijević R., *Crkva Svetog Spasa u Prizrenu*, Priština 1995, 10–22, 25).

Тодић Б., *Српски сликари од XIV до XVIII века* I, Нови Сад 2013, 46–50, 311–320 (Todić B., *Srpski slikari od XIV do XVIII veka* I, Novi Sad 2013, 46–50, 311–320).

Ћоровић-Љубинковић М., *Пећко-дечанска иконописна школа XIV–XIX века*, Београд 1955, 6–10 (Ćorović-Ljubinković M., *Pećko-dečanska ikonopisna škola XIV–XIX veka*, Beograd 1955, 6–10).

Цветковић Б., Гаврић Г., *Манастир Нова Павлица*, Манастир Нова Павлица 2014 (Cvetković B., Gavrić G., *Manastir Nova Pavlica*, Manastir Nova Pavlica 2014).

Чанак-Медић М., Тодић Б., *Манастир Пећка патријаршија*, Нови Сад 2014 (Čanak-Medić M., Todić B., *Manastir Pećka patrijaršija*, Novi Sad 2014).

Ястребов И. С., *Стара Сербия и Албания*, Споменик СКА 41 (1904) 42, 44 [Iastrebov I. S., *Stara Serbiia i Albaniia*, Spomenik SKA 41 (1904) 42, 44].

Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη, ed. M. Βασιλάκη, Αθήνα–Μιλάνο2000,143–145, 406–407, 414, 416, 482–483, 486–487 (*Mētēr Theoy. Apeikoniseis tēs Panagias stē vyzantinē technē*, ed. M. Vasilakē, Athēna–Milano 2000,143–145, 406–407, 414, 416, 482–483, 486–487).

Byzantium. Faith and Power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York 2004, 216–217, 128, 177, 179.

Ćurčić S., *Two Examples of Local Building Workshop in Fourteenth-Century Serbia*, Зограф 7 (1977) 45–48.

Djurić V. J., *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 39–40, 105.

Grabar A., *Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaustique*, in: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge* I, Paris 1968, 529–534.

Manuel Panselinos from the Holy Church of the Protaton, Thessaloniki 2003.

Pajkić P. S., *Malo poznate zbirke ikona iz Prizrena*, GMKiM 4–5 (1959–1960) 277, 278–280.

Radojčić S., *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, JÖBG 5 (1956) 74–75.

Treasures of Mount Athos, ed. A. A. Karakatsanis, Thessalonike 1997, 98–100, 191–192, 328–329.

Wolf G., *Icons and sites. Cult images of the Virgin in medieval Rome*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot–Burlington 2005, 27–28.

The icon of the Theotokos from the Church of St. Nicholas (Rajko's Church) and the question of painting workshops in medieval Prizren

Dragan Vojvodić
University of Belgrade – Faculty of Philosophy

The Theotokos icon discovered in the 1950s at the Church of St. Nicholas (Rajko's Church) in Prizren was initially dated to the early 14th century and later to the mid-14th century. The second dating was based on a stylistic analysis and the supposed link between this icon and the wall paintings at St. Nicholas' Church (Tutić Church), as well as the first layer of frescoes at the Church of the Holy Savior in Prizren. These two churches were built and originally painted in the second quarter of the 14th century. Since the style of both this icon and the frescoes in the aforementioned churches was linked with some other paintings from Prizren and its vicinity (the second fresco layer at the Church of the Holy Savior, the double-sided icon from the village of Ljubižda, the wall paintings at the Church of St. George in Rečani), it was concluded that the works in question were all created by the same group of artists. Consequently it was assumed that these painters must have belonged to a local painting workshop in the city.

The first part of the paper offers a paleographical analysis of its inscriptions and considers the stylistic characteristics of the Theotokos icon from Prizren. Based on the findings of this research, it was concluded that the icon could not have been painted in the 14th century. The shape of the letter *theta* in the inscription accompanying the image of the Theotokos was not yet in use for fresco and icon inscriptions at the time of the independent Serbian medieval state, but was rather common in the 16th century. The analysis of the style of painting and the typology of the visages on the icon has also shown that it is fairly removed from the works of art it was associated with by previous researchers. Generally, this icon does not bear the pictorial and physiognomic features characteristic of Serbian painting during the Palaiologan dynasty period. Much more convincing stylistic and typological parallels can be made between the Prizren icon and the works of the painters who belonged to the well-known circle of

painters formed in Peć, which emerged and was active in the last third of the 16th century. There is no doubt that the artist who painted the icon had been in close contact with the works of this group and possibly with its masters too; however, for now it remains uncertain if he was himself a member of the group.

The new dating of the icon removed one of the important underpinnings of the claim about the existence of painting workshops in Prizren during the reign of Stefan Dušan. This in turn gave rise to the need to reconsider other arguments in favor of this claim. A careful comparison of the remnants of the first layer of frescoes at the Church of the Holy Savior and the wall paintings at St. Nicholas' Church (Tutić Church) has led us to the conclusion that they were not painted by the same artist. A consideration of the programmatic and iconographical characteristics of the frescoes in the Tutić Church and the second layer of the wall paintings at the Church of the Holy Savior has indicated that there are significant differences between them, which preclude any attempt to attribute the two monuments to the same painting workshop. In the 14th century another painter worked on the narthex of the Church of the Holy Savior – an artist different to both the painter of the first and the painter of the second fresco layer in the nave. Furthermore, the double-sided icon of Ljubižda cannot be directly associated with any of the three painters who worked at the Holy Savior independently of each other or with the painter of the Tutić Church. The fragments of paintings at several churches in the vicinity of Prizren dating from the mid-14th century (the katholikon and paraklession of St. Nicholas at the Monastery of the Holy Archangels; the second layer at the Hermitage of St. Peter of Koriša in Kabaš; the Church of St. Peter and St. Paul in Koriša) are neither closely related to each other nor to the wall paintings of the Prizen churches. The same could be said of some slightly younger monuments such as the icon of Theotokos Pelagonitissa from Prizren and the frescoes at the Church of St. George in Rečani. Hence there is nothing to substantiate with any degree of reliability the conclusion that an urban painting workshop operated in Prizren and its vicinity in the 14th century. The older evidence also offers no indication that such a workshop existed in Prizren in the preceding 13th century.

Непознате руске иконе из Лавре Светог Саве Освећеног у Палестини и њихова иконографија

Архимандрит Силас Кукијарис

Атина, Грчка

UDC 75.051(=161.1)»15/16»
271.2-528.6-565
271.2-523.4/.5(569.4-076)
271.2-788(=163.41:569.4)»15/16»
DOI 10.2298/ZOG1640117K

Овај рад с поштовањем посвећујем
Његовом Високопреосвештенству Архиепископу цетињском,
Митрополиту црногорско-приморском и Егзарху Пећког трона
г. Амфилохију

У раду је проучена скупина од дванаест необјављених руских икона с представама празника који чине заокружену хеортолошко-литургијску целину, а чувају се у манастиру Светог Саве Освећеног у Јудејској пустињи. Оне се могу датовати у време између 1548. и 1605. године, када су биле успостављене веома живе везе између палестинског монаштва словенског порекла, пре свега Срба, и Русије.

Кључне речи: манастир Светог Саве Освећеног у Палестини, руске иконе, српско монаштво у Светој земљи

The paper discusses a group of twelve unpublished Russian icons depicting the Great Feasts which make up a self-contained heortological-liturgical cycle and are kept at the Monastery of Saint Sabbas the Sanctified in the Judean Desert. These icons can be dated to the period 1548–1608, which saw the establishment of dynamic ties between the Palestinian monks of Slavic origin (primarily Serbs) and Russia.

Key words: Monastery of Saint Sabbas the Sanctified in Palestine, Russian two-sided icons, Serbian monks in the Holy Land

У Лаври Светог Саве Освећеног у Палестини постоји дванаест двострано сликаних икона на дасци које досад нису објављене у научној литератури. Оне су једнаких димензија, 28 × 22,5 cm, с додатним рамом ширине два сантиметра, а првобитно су имале по два усека. Њихова бордура накнадно је, после урамљивања, обојена црвеном бојом, осим код икона Рођења – Крштења и Вазнесења – Педесетнице, делимично уоквирених бојом сребра, која покрива и сам рам тих икона. На свим иконама, углавном у горњим деловима, налазе се рускословенски натписи изведени црвеном бојом.

Према тематици се ових дванаест икона могу сврстати у три групе, а на њима насликани догађаји припадају како циклусу покретних тако и циклусу непокретних празника у календару Православне цркве. Икона чијим смо исликаним странама дали ознаке 1а и 1б приказује сцене из Богородичиног житија: Рођење Богородичино и Ваведење. Иконе од броја 2 до 8а приказују сцене Додекаортона – Великих празника. Иконе од броја 8б до броја 12 односе се на недеље Пентикостара.[1] На икони 12, осим Првог васељенског сабора, који се слави после Недеље слепога, насликано је и осталих шест васељенских сабора. Представљен је и Седми васељенски сабор, који се слави у прву недељу Четрдесетнице.[2] Дакле, разматране иконе нису само истих димензија већ чине и јединствену тематску целину. Иконографске теме на странама сваке од икона међусобно су историјско-литургички и хеортолошки повезане, али и свих дванаест икона заједно чине логичан и заокружен хеортолошко-литургијски низ.

У првом делу овог рада описана је и иконографски размотрена поменута скупина изузетно лепих и вредних двостраних руских икона из Лавре Светог Саве Освећеног у Палестини. У другом делу учињен је покушај да се утврди време њеног настанка и да се разумеју околности под којима су иконе доспеле у Лавру.

Иконе Христовог и Богородичиног циклуса

Икона 1а. Испред двеју зграда повезаних зидом и црвеним велумом представљено је Рођење Богородично (сл. 1а). Света Ана седи на постељи, подупрта је јастуком и гледа ка слушкињи која јој нуди напитак. Иза слушкиње стоје две девојке које разговарају, док једна од њих држи чашу. У доњем десном углу представљено је купање новорођенчета. Повијено дете држи жена која припрема воду за купање и руком проверава њену температуру. Изнад те жене и детета је циборијум. Наспрам њих клечи девојка која сипа воду из боце у припремљену купку. Из зграде у позадини помаља се Јоакимова глава. Икону тумаче пратећи рускословенски натписи, који у преводу на савремени српски језик гласе: „Рођење Пресвете Богородице“, „Ана“ и „Јоаким“. Изнад саме Богомајке налази се натпис: „Мајка Божија“ на грчком.

[1] Αρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, *Η εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου*, *„Λαμπηδων“*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* II, Αθήνα 2003, 460. Од икона групе Пентикостара недостаје представа Преполовљења празника, које се слави у среду Недеље раслабљеног.

[2] *Ibid.*, 465–469.



Сл. 1а. Рођење Богородичино
Fig. 1a. Nativity of the Virgin

По броју фигура и њиховом распореду ова икона наликује икони Деизиса са сценама Великих празника у Псковском државном музеју (кат. бр. 1364, средина XVI века),[3] двема иконама из Државног руског музеја у Санкт Петербургу насталим крајем XIV века (кат. бр. 2131 и кат. бр. 2101),[4] затим иконама из Третјаковске галерије (кат. бр. 14270, друга половина – крај XV века),[5] из једне приватне колекције у Москви (почетак XVI века),[6] из Новгородског државног музеја[7]

[3] М. В. Алпатов, И. С. Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, Ленинград 1990, илл. 30.

[4] В. Н. Лазарев, *Русская иконопись. От истоков до начала XVI века*, Москва 1983, 129, илл. 134; Э. Смирнова, В. Лаурина, Э. Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода: XV век*, Москва 1982, 287–289, 490, кат. No. 54.

[5] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 291, 498, кат. No. 56.

[6] *Ibid.*, 291.

[7] V. N. Lazarev, *The double-faced tablets from St. Sophia Cathedral in Novgorod. Pages from the history of Novgorodian painting*, Moscow 1977, fig. IIe.



Сл. 1б. Ваведење Богородичино
Fig. 1b. Presentation of the Virgin into the Temple

и икони из Твера насталој почетком XVI века.[8] Но, сцена је на побројаним иконама углавном проширена додавањем фигуре још понеке девојке или још неком епизодом.

Икона 1б. У средишту иконе Ваведења мала Богородица стоји испред трпезе пред Светињом над светињама, где је дочекује архијереј Захарија, који стоји испред полукружног седишта с постољем (сл. 1б). Иза њега се види једно крило двери. Богородицу прате родитељи – Јоаким, који пружа руке, и Ана иза њега. У њиховој пратњи налази се група девојака. У горњем делу сликаног поља Богородица је приказана како седи у светилишту, на високом седишту под циборијумом, док је анђео храни маном. Натписи на рускословенском: „Ваведење Пресвете Богородице", „Ана", „Јоаким", „Захарија", „Богородица", „Анђео"; на грчком: „Мајка Божија".

[8] *Οι πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσσία*, Εθνική Πινακοθήκη, 13 Απριλίου – 30 Ιουνίου 1994, Αθήνα 1994, εικ. 30.



Сл. 2а. Благовести
Fig. 2a. Annunciation



Сл. 2б. Сретење Господње
Fig. 2b. Presentation of Christ in the Temple

Разматрана икона има сличности са оном из Третјаковске галерије, насталом крајем XV века,[9] а посебно са иконом Рођења Богородичиног из Музеја Андреја Рубљова у московском Спасо-Андрониковом манастиру (кат. бр. 190), насликаном 1580–1590. године; та икона је пореклом из села Исајевци код Твера[10] и на њој је с леве стране, при оквиру, представљено Ваведење Богородичино с више девојака у пратњи.

Икона 2а. Сцена Благовести се одвија испред две двоспратне грађевине спојене зидом (сл. 2а). Сви архитектонски елементи повезани су црвеним велумом. Богородица преде седећи на столици без наслона, са два јастука, и додирује ногама правоугаоно двостепено постоље. Уплашена појављивањем Гавриловим, Богородица пружа испред себе дланове док „размишљаше какав би ово био поздрав" (Лк 1, 29). Гаврило једва дотиче ногама тамнопорфирни издужено постоље, ослоњено на низ лукова. Арханђео пружа десницу у гесту благослова, а у левици држи скиптар. Из сегмента неба ка Богородици се спушта зрак светлости у којем је представљен Свети Дух у виду голуба. Натписи, преведени на савремени српски језик, гласе: „Благовештење Светој Богородици", „Гаврило", „Богородица" и „Свети Дух".

Иконографски предложак сцене Благовести с Богородицом која седи благо окренута према Гаврилу, с рукама испред груди, среће се на неколико руских икона у Псковском државном музеју (кат. бр. 2703, прва половина XVI века; кат. бр. 1583, прва половина XVI века; кат. бр. 1369, средина XVI века; кат. бр. 1547, друга половина XVI века), затим на икони Акатиста из истог музеја (кат. бр. 4777, прва четвртина XVI века),[11] али и на другим иконама.

Икона 2б. Сцена Сретења се одвија у ентеријеру Храма (сл. 2б). Слева се уздиже двоспратна зграда с двоструким крововима, а десно грађевина у облику потковице, покривена циборијумом. Две зграде су повезане зидом на чијој се средини уздиже необичан, шиљат циборијум. На средини сцене налази се трпеза – олтар Храма. Богородица прилази с леве стране, пружајући руке покривене мафорионом према праведном Симеону да би прихватила Дете које јој он враћа. Иза ње ступа Јосиф с молитвено испруженом десницом, док му је левица покривена химатионом. Са десне стране представљен је Симеон Богопримац с Дететом које му седи на рукама, такође прекривеним химатионом. Иза Симеона стоји пророчица Ана. Она подиже десницу у беседничком гесту и држи у левој руци свитак, развијен навише, с нечитким натписом. Пратећи рускословенски натписи, преведени на савремени српски језик, гласе:

[9] Lazarev, *Pages*, fig. VI; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 303, 510, No. 63.6а.

[10] I. Solovyova, V. Laurina, I. Rodnikova, *The Russian Icon*, Sankt Petersburg 2006, fig. 216.

[11] Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, илл. 48, 60, 95, 104, 128.



Сл. 3а. Рођење Христово
Fig. 3a. Nativity of Christ



Сл. 3б. Крштење Христово – Богојављење
Fig. 3b. Baptism of Christ

„Сретење Господа нашега Исуса Христа", „Јосиф", „Богородица", „Симеон", „Исус Христос" и „Ана".

Композиција прати симетричну, традиционалну иконографску схему, са учесницима подељеним у парове који стоје десно и лево од трпезе.[12] Исто композиционо решење следе и неке друге руске иконе, попут оне из Тројице-Сергијеве лавре у Сергијевом Посаду (кат. бр. 3065), настале између 1425. и 1427. године,[13] затим иконе из Новгородског државног музеја (кат. бр. 3099, крај XV века)[14] и два иконописна дела из Државног музеја у Пскову – из прве четвртине XVI века (кат. бр. 4777)[15] односно из његове прве половине (кат. бр. 1596).[16] Од разматране иконе из Лавре Светог Саве Освећеног све оне се разликују једино по томе што на њима пророчица Ана не држи свитак.[17]

Икона 3а. Сцена Рођења Христовог одиграва се у брдовитом пејзажу (сл. 3а). Његов средишњи део заузима мрачна пећина Рођења. Богородица лежи на црвеној простирци. Главу окреће удесно, супротно од Христа. Јасле имају облик саркофага. Иза јасли, у пећини, представљени су магарац и во. С леве стране пешице долазе маги са источњачким покривкама на главама. На левој страни горњег дела сцене стоји иза брда један анђео. Други анђео, који стрмоглаво слеће, појављује се изнад десног брда и пружа десну руку према младом пастиру што дува у рог. Трећи анђео, руку покривених химатионом, стоји испред јасли у ставу адорације. У првом плану сцене, слева, представљен је Јосиф како седи на камену и приноси леву руку образу док размишља о догађају. Пред њим стоји старији пастир обучен у крзно. Десно од њих двојице је жена која припрема Дете за купање. Сцену надвишава Витлејемска звезда, чија три зрака допиру до пећине. Изнад звезде је у сегменту неба Свети Дух у виду голуба. Разрешени и преведени натписи гласе: „Рођење Господа нашега Исуса Христа", „Богородица", „Исус Христос" и, још једном, „Исус Христос".

Исти распоред фигура као на тој икони заступљен је и на другим руским иконописним делима, додуше без анђела који се клања Детету у јаслама. Тако је, рецимо, на икони са шест сцена из Третјаковске галерије (кат. бр. 13877, крај XIV века),[18] на још једној из исте галерије (кат. бр. 12010, прва половина

12 Α. Ξυγγόπουλος, *Ὑπαπαντή*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328.

13 Лазарев, *Русская иконопись*, илл. 104.

14 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 304, 512, кат. No. 63.9a; Lazarev, *Pages*, fig. IX.

15 *Ibid.*, сл. 48.

16 Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, сл. 86.

17 Осим описане, постоје и друге руске иконе на којима пророчица Ана држи развијен свитак, али наниже. Исто тако, између Ане и Симеона представља се каткад човек средњих година, као на иконама из Државног руског музеја у Санкт Петербургу под бр. прот. 95 и 120 (друга половина XV века) и бр. прот. 2775 (почетак XV века). Cf. Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian icon*, fig. 75–78; Лазарев, *Русская иконопись*, 58, илл. 45.

18 *Византия. Балканы. Русь: Иконы конца XIII – первой половины XV века: каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея*, август–сентябрь 1991, Москва 1991, кат. No. 80.



Сл. 4а. Преображење Госӣодње
Fig. 4a. Transfiguration



Сл. 4б. Усӣење Боīородичино
Fig. 4b. Dormition of the Virgin

XV века)[19] и на икони из колекције Џ. Хана у Питсбургу (крај XV – почетак XVI века).[20]

Икона 3б. На икони Крштења воде Јордана представљене су у средини сцене (сл. 3б). Христос је наг, с перизомом око бокова, стоји у води полуокренут улево, ка Јовану. Претеча, обучен у власаницу и химатион, полаже десну руку на Христову главу, док левом руком показује ка њему. На наспрамној обали стоје три анђела која се клањају Господу и молитвено подижу руке прекривене химатионима. Из сегмента неба пружају се три зрака, а на најдужем, средњем, налази се проширење у виду круга у којем је Свети Дух у облику голуба. Тај средишњи сноп светлости дели се даље, непосредно испод поменутог круга, у још три тања зрака. Основна тема Крштења представљена је без пратећих сцена. Рускословенски натписи доста су оштећени и зато нечитки, нарочито онај главни, па у преводу на савремени српски језик највероватније гласе: „Богојављење Господа нашега Исуса Христа", „Јован" и „Исус Христос".

Исти распоред представљених личности и број анђела среће се на доста руских икона, као што су икона из храма Свете Софије у Новгороду кат. бр. 3098 (крај XV века), икона из меморијалног Дома-музеја Павла Д. Корина при Третјаковској галерији (крај XV – почетак XVI века),[21] икона из Псковског државног музеја кат. бр. 1785 (прва половина XVI века),[22] икона из истог музеја кат. бр. 1576 (средина XVI века)[23] и икона из Тверске обласне сликарске галерије кат. бр. 1239 (трећа четвртина XVI века).[24]

Икона 4а. На врху горе Тавора, у мандорли у коју је уписана звезда са пет кракова, из чијег се средишта шире зраци, стоји Христос обучен у белу одећу и благосиља десницом (сл. 4а). У левој руци држи затворен свитак. Лево од Христа, на засебном таворском брегу, појављује се Илија, који држи свитак у левој руци и молитвено подиже десницу, док је Мојсије, такође на издвојеном брегу, приказан сасвим десно. Он у једној руци држи таблице Завета, а другом упућује молитву Христу. У подножју таворских брда насликана су тројица апостола која падају ничице, што показује њихов страх пред богообјављивањем. Покрети апостола су динамични и силовити, док су ставови Христа и пророка мирни. Садржина иконе верно прати перикопу из *Јеванђеља ӣо Луки* (9, 28–33), која описује велико изненађење ученика, заслепљених Спаситељевом божанском светлошћу. На икони се понавља

[19] К. Онаш, *Руске иконе*, Београд 1967, 351, сл. 26; M. V. Alpatov, *Early Russian Icon Painting*, Moscow 1978, fig. 109; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 232–234, 432, кат. No. 20.

[20] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 340–341, 548, кат. No. 77.

[21] *Ibid.*, 341, 551, кат. No. 77.

[22] Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, илл. 74.

[23] *Ibid.*, илл. 123.

[24] *Ibid.*, илл. 148.



Сл. 5а. Васкрсење Лазарево
Fig. 5a. Raising of Lazarus



Сл. 5б. Улазак Христов у Јерусалим – Цвети
Fig. 5b. Entry into Jerusalem

класичан, заправо симетричан и наративни иконографски тип сцене. Натписи су углавном читљиви: „Преображење Господа нашега Исуса Христа“, „Исус Христос“, „Илија“, „Мојсеј“, „Јаков“, „Јован“ и „Петар“.

С разматраном иконом изузетне сличности показују иконописна дела из Државног музеја у Новгороду (кат. бр. 7580, седамдесете–осамдесете године XV века),[25] из Дома-музеја Павла Д. Корина у Москви (крај XV века),[26] Кирило-Белозерског историјско-архитектонског и уметничког музеја (око 1497),[27] Тверске обласне сликарске галерије (кат. бр. 86, 1450)[28] и Третјаковске галерије (XVI век).[29]

Икона 4б. На икони Успења Богородичиног из Лавре Светог Саве Освећеног доминира одар на којем почива Богородица с рукама прекрштеним при дну груди (сл. 4б). Иза одра, тачно на средини сцене, стоји Христос окренут удесно. У рукама држи Богородичину душу у виду повијеног одојчета. Христа окружује мандорла испуњена зрацима. Код узглавља и при подножју одра окупљено је дванаест апостола, који изражавају тугу изразима лица, гестовима и ставовима. Петар, с леве стране, кади погнут према Богородичиној глави. Насупрот њему стоји Павле у наклону, руку покривених химатионом. Иза Петра су представљена шесторица апостола, а над њима двојица јерараха. Иза Павла су четворица апостола, док се иза њих налази група од пет жена. Изнад апостола на тој страни стоје још двојица јерараха који служе опело. У горњим зонама иконе представљене су две грађевине повезане зидом у облику лука. У доњој зони, готово у средини, приказана је епизода са анђелом и Јефонијем. Разрешени и преведени натписи гласе: „Успење Пресвете Богородице“ (оштећено), „Исус Христос“, „Богородица“, „Богородица“ и „Анђео Господњи“.

Икона Успења личи на многе руске иконе када је реч о доњој половини, али је избор личности насликаних у горњем делу другачији – нека лица су изостављена, а нека додата. Уобичајено се приказује и облак оштрог врха око мандорле са анђелима који окружују Христа с Богородичином душом у рукама или други детаљи и епизоде (врата неба, апостоли који путују на облацима, Богородичино предавање појаса апостолу Томи итд.). Такве су руске иконе из колекција Ермитажа у Петрограду (XVI век),[30] Новгородског државног музеја (кат. бр. 10913, друга половина XV века),[31] храма Успења у Волотову код Новгорода (XVI век),[32] три

[25] Онаш, *Руске иконе*, 357, сл. 38; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 250, 445, кат. No. 30; Лазарев, *Русская иконопись*, 63, илл. 52.

[26] Онаш, *Руске иконе*, 360, сл. 49.

[27] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 323, 529, кат. No. 65.

[28] Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian Icon*, fig. 204.

[29] Lazarev, *Pages*, fig. XXII.

[30] *Ibid.*, fig. 91.

[31] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 250, 449, кат. No. 30.

[32] Lazarev, *Pages*, fig. 24.



Сл. 6а. Прање ноīу
Fig. 6a. Washing of the feet

иконе из Псковског државног музеја – једна с краја XV или почетка XVI века (кат. бр. 5155), друга из прве половине XVI столећа (кат. бр. 2707) и трећа из средине XVI века (кат. бр. 1665)[33] – као и четири иконе из Третјаковске галерије – једна из средине XV века,[34] друга из друге половине XV столећа (кат. бр. 22303),[35] трећа из око 1497. године (кат. бр. 28626)[36] и четврта из средине XVI века.[37]

Икона 5а. Готово на средини иконе Васкрсења Лазаревог стоји Христос, окренут удесно (сл. 5а). Он пружа десну руку и благосиља Лазара, док му је лева рука покривена химатионом. Код његових ногу налазе се две полегле сестре Лазареве: Марија је пала ничице и образ наслонила на Исусову леву

[33] Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, илл. 35, 69, 113.

[34] Alpatov, *Early Russian Icon Painting*, fig. 7.

[35] Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. Н. Сергеев, *Живопись древней Твери (Альбом)*, Москва 1983, илл. 53.

[36] Лазарев, *Русская иконопись*, 116, илл. 116.

[37] Lazarev, *Pages*, fig. XXIII; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 309, 520, кат. No. 63.23a.



Сл. 6б. Причешће апостола
Fig. 6b. Communion of the apostles

ногу, док му се Марта обраћа делимично усправљена (Јн 11, 39). Испред Христа стоје апостоли. Иза њега је окупљена група Јевреја. Чудо се дешава изван насеља, у стеновитом пејзажу са два брда, између којих се помаља град Витанија. На десном брду примећује се отвор (гроб) у којем је Лазар, увијен у беле повоје и покров. Најзад, доле десно младић у кратком хитону подиже на леђа плочу која је затварала гроб. Пејзаж украшавају ниско дрвеће и друге биљке. Пратећи натписи, разрешени и преведени, гласе: „Господ васкрсава Лазара четвородневног", „Исус Христос" и „Лазар".

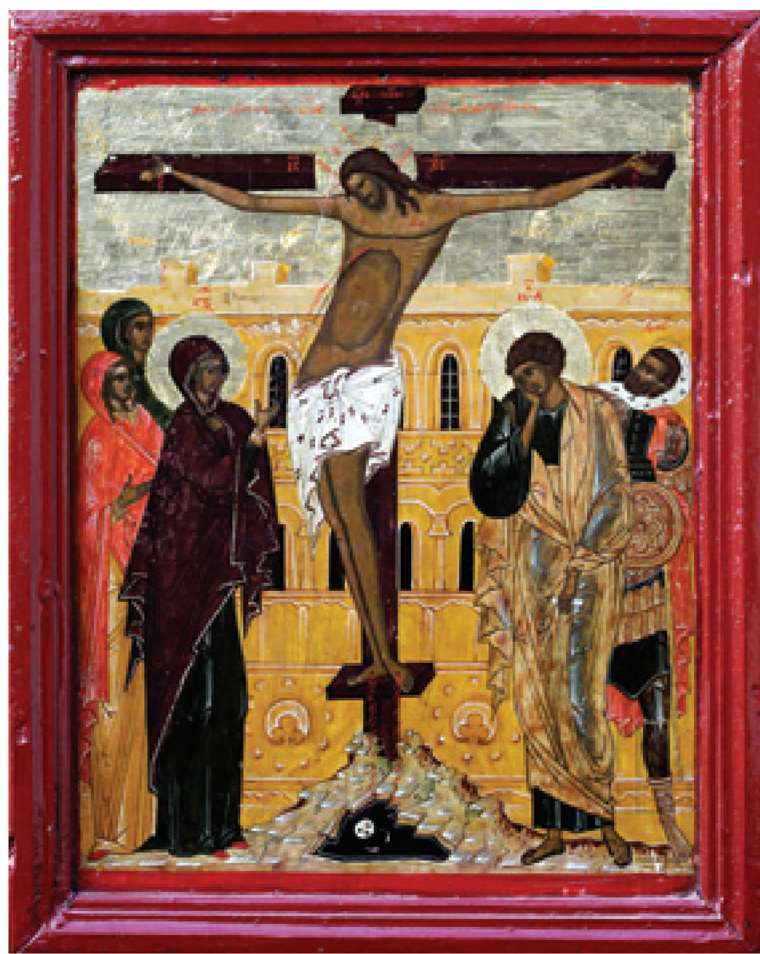
Иконографско решење иконе је једноставно. Број апостола и Јевреја је мали. Исти распоред ликова појављује се на многим руским иконама, као, рецимо, на двема из Државног руског музеја у Санкт Петербургу, од којих се једна датује у другу половину XV века,[38] а друга у време око 1497. године (кат. бр. 2784),[39] затим на две иконе из храма Благовештења у Кремљу насли-

[38] Онаш, *Руске иконе*, 359–360, сл. 45; Лазарев, *Русская иконопись*, илл. 141; Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian icon*, fig. 95.

[39] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 323, 528, кат. No. 65.



Сл. 7а. Издајство Јудино
Fig. 7a. Betrayal of Christ



Сл. 7б. Распеће
Fig. 7b. Crucifixion

кане 1400–1430. године (кат. бр. 75, 95)[40] и на икони кат. бр. 58271/Н VIII-1554 из Државног историјског музеја у Москви (крај XV – почетак XVI века).[41]

Икона 5б. На икони Цвети Христос јаше на магарици ка Јерусалиму и благосиља народ држећи у левој руци савијен свитак (сл. 5б). Пут је покривен одећом коју простиру два детета у белом. Христа прати група апостола, а иза њих је високо брдо. Дочекује их група Јевреја који држе гранчице и стоје испред зидина Јерусалима, у чијем се средишту види Соломонов храм с високом куполом и крстом. На дрвету у средишту композиције насликано је дете које се попело до врха крошње. Иконографски је композиција типична и без одступања од устаљеног обрасца. У преводу разрешени натписи гласе: „Улазак у Јерусалим Господа нашега Исуса Христа“ и, још једном, „Исус Христос“.

Икони Васкрсења Лазаревог из манастира Светог Саве Освећеног наликују прикази Христа, групе апостола и Јевреја на многим руским иконама, рецимо на икони из XV–XVI века у колекцији Третјаковске галерије (кат. бр. 22031),[42] затим на још једној икони из те збирке, такође насталој у XV или XVI столећу,[43] на иконописним делима из Псковског државног музеја (кат. бр. 2702, прва половина XVI века),[44] с Рогошког гробља у Москви (кат. бр. 128, средина XVI века),[45] из Тројице-Сергијеве лавре у Сергијевом Посаду (око 1450)[46] и из храма Благовештења у московском Кремљу (1400–1430).[47]

Икона 6а. На икони Прања ногу апостолима Христос је насликан уз саму леву ивицу сцене (сл. 6а). Он стоји пред посудом за прање, а руке су му покривене убрусом (лентионом), док његови ученици, разврстани у два низа, седе на клупама у облику слова „П“, наспрам њега. Христос брише Петрово стопало. За то време поменути апостол десну руку држи на глави, што је у складу с речима које је, према сведочанству Јовановог јеванђеља, Петар тада изговорио: „Не само ноге моје него и руке и главу“ (Јн 13, 9). Унутрашњи простор јерусалимске Горнице, где се догађај збио, дочаран је сликаном архитектуром између чијих је узвишених делова распрострт црвен велум. Сцену прате два натписа: „Умивање ногу апостолима“ и „Исус Христос“.

На бројним руским представама Прања ногу појављује се иконографско решење слично описаном. Разлике се примећују углавном у ставовима и редоследу апостола. Другачије су и грађевине што чине

[40] Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian Icon*, fig. 160.

[41] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 340–341, 552, кат. No. 77; *Οι πύλες του Μυστηρίου*, εικ. 18.

[42] Онаш, *Руске иконе*, 362, сл. 53; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 305, 514, кат. No. 63.13а; Lazarev, *Pages*, fig. XIII.

[43] Онаш, *Руске иконе*, 362, сл. 54.

[44] Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI*, илл. 65.

[45] Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian Icon*, fig. 208.

[46] *Ibid.*, fig. 203.

[47] *Ibid.*, fig. 158.

сценографију велике горње собе у којој се одиграла Тајна вечера, као на једној икони у Новгородском државном музеју (кат. бр. 3093, крај XV века),[48] на икони Шестоднева из колекције Третјаковске галерије (почетак XVI века)[49] као и на двема иконама из прве половине XVI века у Псковском државном музеју (кат. бр. 5786 и кат. бр. 1592).[50]

Икона 6б. На икони Причешћа апостола здружене су епизоде причешћивања хлебом и вином (сл. 6б). Христос је приказан иза свете трпезе надвишене циборијумом. На црвеној покривци трпезе представљен је крст, а на њој стоји положено једанаест хлебова. Десном руком Христос даје један хлеб Петру, док левом причешћује Павла вином. Четворица апостола следе Петра, док шесторица која ступају за Павлом чине другу групу. Апостоли су приказани испред грађевине која је црвеним велумом спојена са циборијумом, а иза њега је простор затворен зидом сивозелене боје. У горњем делу сцене налазе се натписи који се могу разрешити и превести као: „Причешћивање апостола" (оштећено) и „Исус Христос".

На другим руским иконама нисмо пронашли иконографско решење Причешћа апостола које наликује описаном. Ипак, могуће је да у богатим депоима руских музеја постоје иконе с таквим решењем.[51]

Икона 7а. Композиција иконе Издајства Јудиног развијена је у пејзажу који чине четири брда (сл. 7а). Христос и Јуда Искариотски стоје у средини – удесно окренутог учитеља грли ученик издајник. Иза Јуде ступа мноштво војника и Јевреја. Међу њима се издваја Јеврејин који стоји у првом плану и држи белу кесу са сребрњацима. Апостол Петар, без много енергије у покрету, пружа десну руку с ножем да би одсекао ухо погнутом Малху. Фигуре војника, Јевреја и апостола готово су непомичне. Разрешени и преведени натписи на икони гласе: „Предавање Јудино", „Апостоли" и „Исус Христос".

Начин на који је тема Издајства Јудиног приказана на разматраној икони не појављује се на другим познатим делима руског иконописа. На њима су, насупрот ономе што се може видети на икони из Лавре Светог Саве Освећеног, фигуре представљене у жустрим покретима и заузимају динамичне положаје, као на двема иконама из Новгородског државног музеја, од којих је једна настала у првој половини XV века (кат. бр. 5765),[52] а друга крајем истог столећа (кат. бр. 3093),[53] и на икони из Третјаковске галерије кат. бр. 24840 (крај XV века).[54]

Икона 7б. Иконографија иконе Распећа Христовог прилично је сведена: мртви Христос виси распет на крсту, десно од њега стоји Богородица са две мироносице, док су лево апостол Јован и центурион Лонгин (сл. 7б). Две групе учесника, раздвојене крстом, композиционо су уравнотежене. У стени на којој је крст налази се пећина са Адамовом лобањом, као што је уобичајено. Пратећи натписи у преводу гласе: „Цар Славе", „Распеће Господа Бога и Спаситеља нашега Исуса Христа", „Богородица", „Јован" и „Лонгин".

Таква сведена верзија Распећа среће се на многим руским иконама, на којима иза Богородице углавном стоји само једна жена – као на иконама из Јарославског уметничког музеја (кат. бр. Н-1147, средина или друга половина XV века),[55] Музеја Андреја Рубљова (крај XV века),[56] Новгородског државног музеја (кат. бр. 3096, крај XV века),[57] Третјаковске галерије (кат. бр. 2250, крај XIV века),[58] храма Свете Софије у Новгороду (из 1341. године)[59] и на двема иконама из Псковског државног музеја (кат. бр. 176 и 2669).[60]

Иконе циклуса Пентикостара (Педесетнице)

Икона 8а. На икони Васкрсења победоносни Христос, обучен у златан хитон и химатион и окружен мандорлом прожетом светлосним зрацима, стоји у средини композиције (сл. 8а). Он извлачи из гроба Адама, док у десници држи савијен свитак. Иза Адама су Соломон и Давид, док се иза њих помаљају главе Јована Претече и пророка Данила. Здесна Ева клечи на правоугаоном саркофагу и подиже руке покривене мафорионом у знак молитве. Иза ње је представљена група праведника који стоје испред пећине и међу собом размењују погледе. У аду су развaљена врата с резама и кључевима. Сцену одликују сажетост и симетрија, са уравнотежено подељеним групама пророка и праведника по хоризонтали. Разрешени натписи могу се превести на следећи начин: „Васкрсење Господа Бога и Спаситеља нашега Исуса Христа", „Јован" и „Исус Христос".

Истоветан или сличан композициони распоред среће се на знатном броју руских икона с темом Господовог силаска у ад. Број ликова на њима исти је као на описаној икони и оне су готово идентичне с њом. Такво је неколико икона из Државног руског музеја у Санкт Петербургу (кат. бр. 109, 116 и 129 из прве половине XIV века и кат. бр. 3094 из 1502. године)[61] и Псковског државног музеја (кат. бр. 2701, 2795, 1590 из прве половине XVI века; кат. бр. 1367 из средине XVI века),[62] затим две иконе из Новгородског државног музеја, од којих се једна датује прилично широко у XV век,[63] а друга у другу половину истог сто-

[48] Lazarev, *Pages*, fig. XIV; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 315, 515, кат. No. 63.14a.

[49] Alpatov, *Early Russian Icon Painting*, fig. 157; Лазарев, *Русская иконопись*, 125, илл. 129.

[50] Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, илл. 75, 8.

[51] Постоје представе теме на којима се сви апостоли причешћују Телом Господњим, па се поново представљају како се причешћују Крвљу Господњом. Cf. N. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη Βυζαντινή τέχνη (6ος – α΄ μισό 15ου αι.)*, Αθήνα 2015, 241, необјављена докторска дисертација.

[52] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 203, 406, кат. No. 6.11.

[53] *Ibid.*, 306, 515, кат. No. 63.14a.

[54] *Ibid.*, 306, 515, кат. No. 63.15a.

[55] *Ibid.*. 245, 439, кат. No. 27.

[56] *Ibid.*, 245.

[57] *Ibid.*, 307, 516, кат. No. 63.16a; Lazarev, *Pages*, fig. XVI.

[58] Лазарев, *Русская иконопись*, 95–96, 364–365, илл. 93.

[59] *Οι πύλες του Μυστηρίου*, εικ. 15.

[60] Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, илл. 66; Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian Icon*, fig. 134.

[61] *Ibid.*, fig. 74; Лазарев, *Русская иконопись*, 53, 124–125, 240, 371–371, сл. 35, 128.

[62] Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, илл. 67, 80, 91, 123.

[63] Онаш, *Руске иконе*, 357–358, сл. 39.



Сл. 8а. Силазак у ад – Васкрсење
Fig. 8a. Descent into Hades – Anastasis

леђа (кат. бр. 2179),[64] икона из храма Благовештења у московском Кремљу кат. бр. 3251 из 1405. године[65] и занимљиво иконописно дело из Вологде, сада у Државном руском музеју у Санкт Петербургу (прва половина XVI века).[66]

[64] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 250, 447, кат. No. 30.

[65] Лазарев, *Русская иконопись*, 98, 365, илл. 95.

[66] Онаш, *Руске иконе*, 370, сл. 73; *Οι πύλες του Μυστηρίου*, εικ. 29.

Икона 8б. Једноставна композиција сцене Неверовања Томиног организована је око средишње осе, која је наглашена Христовом фигуром и архитектуром у позадини (сл. 8б). Он стоји пред затвореним вратима трobродне грађевине представљене у перспективи, испред заобљеног зида. Спаситељ је наг до појаса, а под ногама му је супедион. Десницом хвата Тому за ручни зглоб, а неверни ученик ставља прст у ребра Господња. Апостоли су подељени у две групе. Једини натпис на икони налази се крај Спаситеља: „Исус Христос“.



Сл. 8б. Неверовање Томино
Fig. 8b. Incredulity of St Thomas

На другим руским иконама са истом темом групе ученика знатније су раширене у простору. Тако је на иконама из Новгородског државног музеја (кат. бр. 3105, почетак XVI века),[67] Државног руског музеја у Санкт Петербургу (око 1500)[68] и из Тројице-Сергијеве лавре у Сергијевом Посаду (кат. бр. 168, 1450).[69]

[67] В. V. N. Lazarev, *Pages*, fig. XVII, Alpatov, *Early Russian Icon Painting*, fig. 123; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 307, 517, кат. No. 63.17а.

[68] Solovyova, *The Russian Icon*, fig. 168.

[69] *Ibid.*, fig. 205.

Икона 9а. На икони Мироносица на гробу као доминантна фигура издваја се анђео, већи од осталих насликаних личности и одевен у светле хаљине (сл. 9а). Он седи на дијагонално постављеном правоугаоном саркофагу, у којем се виде покров и повези. Анђео се окреће улево и пружа десницу ка мироносицама, док левом руком држи дугачко жезло. Две мироносице, од којих је прва Богородица, стоје иза гроба и разговарају, док се трећа мироносица, скривена иза њихових тела и нимбова, једва разазнаје (Мт 16, 1–5; Лк 24, 10). Сценски оквир композиције чине



Сл. 9а. Мироносице на ґробу Христовом
Fig. 9a. Three Marys at Christ's tomb



Сл. 9б. Исцељење раслабљеноґ
Fig. 9b. Christ healing the paralytic at the pool of Bethezda

грађевина с бачвастим сводом, постављена иза мироносица, и брдо иза анђела. Разрешени натписи у преводу гласе: „Свете жене мироносице", „Богородица" и „Анђео Господњи".

На другим руским иконама с том темом каткад се приказује и Христос који се окреће мироносицама, као на иконама из Третјаковске галерије (кат. бр. 22293, крај XV – почетак XVI века)[70] и Псковског државног музеја (друга половина XVI века);[71] на онима на којима Христос није представљен анђео седи на камену уместо на гробу, као на једној икони из Третјаковске галерије насликаној у XVI веку[72] и на икони са иконостаса Кирило-Белозерског манастира.[73]

Икона 9б. Сцена Исцељења раслабљеног одвија се у брдовитом пејзажу са два стеновита врха, која се уздижу ка горњим угловима иконе (сл. 9б). При доњој ивици иконе представљен је раслабљени како, немоћан, лежи на кревету. Христос је насликан на левој страни композиције – он седи на стени и пружа десну руку благосиљајући раслабљеног човека, приказаног други пут; раслабљени стоји већ исцељен и обема рукама држи свој кревет naслањајући га на леђа. Иза стене у дубини пејзажа на десној страни помаља се група апостола, од којих се разазнају Петар и, највероватније, Јован. Стојећи с друге стране те литице, у средишту горњег дела сцене, неколико Јевреја посматра чудо. Иако се исцељење раслабљеног догодило у Исусовом граду (Мт 9, 1), на иконама које приказују тај догађај не представљају се грађевине. Разрешени и преведени пратећи натписи гласе: „(Исцељење) раслабљенога" и „Исус Христос".

Икона 10а. На икони је представљен Господ како седи крај кладенца и пружа десну руку у гесту благослова ка жени која је дошла по воду (сл. 10а). Самарјанка стоји наспрам Спаситеља и припрема се да спусти амфору у шестоугаони студенац Јаковљев. Она држи амфору левом руком, док десном упитно показује ка себи. У позадини се виде две високе стеновите горе. Натписи који прате сцену могу се разрешити и превести на следећи начин: „Јави се Господ жени Самарјанки", „Исус Христос" и „(Фотина) Самарјанка".

Једина руска икона која наликује разматраној чува се у збирци Е. Е. Егорова у московском Музеју Румјанцева (XVII век).[74]

Икона 10б. Исцељење слепог (Јн 9, 1–39) насликано на полеђини претходно описане иконе одвија се у брдовитом пејзажу над којим се уздиже неколико стеновитих хриди (сл. 10б). Христос клечи, у десној руци држи лопату и прави блато како би га ставио на очи слепога. Иза Исуса стоје две особе које разговарају. Насупрот Христа је слепи младић, који десницом додирује очи,

[70] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 338–339, 546, кат. No. 75.

[71] Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian Icon*, fig. 125.

[72] Lazarev, *Pages*, fig. XV; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 306, 515, кат. No. 63.156.

[73] *Οι πύλες του Μυστηρίου*, εικ. 19.

[74] *Εικόνες της Κρητικής τέχνης*, Αθήνα 1993, εικ. 47.



Сл. 10а. Христос и Самарјанка
Fig. 10a. Christ and the Samaratin woman



Сл. 10б. Исцељење слепог
Fig. 10b. Christ healing a blind man in the pool of Siloam

док леву руку пружа молећи Господа да га исцели. Непосредно поред те сцене слепи је приказан још једном, окренут удесно, према шестоугаоном кладенцу Силоамске бање, како обема рукама испира блато са својих очију. Две представе слепога делимично се преклапају. Натписи: „Господ исцељује слепога“ и „Исус Христос“.

Није нам познато још неко руско иконописно дело са оваквим иконографским решењем. Разложно је, међутим, претпоставити да су постојале и друге иконе с представама Христовог сусрета са Самарјанком и Исцељења слепог, које су стајале на проскинитарима током четврте и пете недеље после Пасхе јер су те недеље посвећене управо сећању на два поменута догађаја. Тема Исцељења слепог приказана је на икони с низом јеванђељских догађаја из Новгородског државног музеја (кат. бр. 5765, прва половина XV века).[75] На њој је, међутим, заступљено другачије иконографско решење од оног примењеног на разматраној представи из манастира Светог Саве Освећеног.

Икона 11а. На икони Вазнесења приказана је Богородица која стоји на супедиону, чеоно постављена, и шири руке у молитви испод Христа који се вазноси (сл. 11а). Иза ње су, на истом супедиону, два анђела. Испред брда у позадини представљени су апостоли подељени у две групе. Леву групу предводе Андреј и Петар, а десну Павле, који ка челу подиже десницу. У горњем делу иконе насликан је на уобичајен начин Христос. Он седи у округлој мандорли са зрацима, држи јеванђеље и благосиља. Мандорлу носе два анђела у узлету. Икону одликује мирноћа покрета анђела и апостола, по чему се она разликује од неких других руских икона с представом тог догађаја, на којима бестелесне силе и Христови ученици драматично подижу руке ка вазнетом Спаситељу. Читаву сцену и поједине учеснике у њој прате натписи: „Вазнесење Господа Бога и Спаситеља нашега Исуса Христа“, „Анђели Господњи“ и „(Мати Божија)“.

Иста смиреност покрета анђела и апостола среће се и на двема иконама из Псковског државног музеја, од којих је једна насликана у првој половини XVI века (кат. бр. 1454),[76] а друга у другој (кат. бр. 117),[77] али и на иконама из Ермитажа (кат. бр. I. 128, прва половина XIV века)[78] и Тројице-Сергијеве лавре у Сергијевом Посаду (кат. бр. 3058 из 1425–1427. године).[79] На икони из манастира Светог Саве Освећеног испод округле мандорле примећује се и овална стена са отисцима Исусових стопа, као на једној икони из Пскова насталој у првој половини XVI века (кат. бр. 1459) [80] и икони Вазнесења из 1542. године у Новгородском

75 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 202, 403, кат. No. 6.4.

76 Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*.

77 Solovyova, *The Russian icon*, fig. 130.

78 *Византия. Балканы. Русь*, кат. No. 34.

79 Лазарев, *Русская иконопись*, 109, 368, илл. 104.

80 Алпатов, Родникова, *Псковская икона XIII–XVI веков*, илл. 92.



Сл. 11а. Вазнесење Христово
Fig. 11a. Ascension of Christ



Сл. 11б. Силазак Светог Духа на апостоле – Педесетница
Fig. 11b. Descent of Holy Spirit – Pentecost

државном музеју (кат. бр. 10915).[81] Реч је о отисцима стопа које је Исус оставио непосредно пре свог повратка на небо, а они постоје и данас на месту његовог вазнесења у Јерусалиму. На икони кат. бр. 2704 из Псковског државног музеја, насликаној такође у првој половини XVI века,[82] назначено је место Вазнесења, али се не разазнају стопе Христове.

Икона 11б. У средишту представе Педесетнице налази се полукружно сапрестоље, а на њему седе апостоли (сл. 11б). Две стране сапрестоља раздвојене су отвором у чијој је средини приказана персонификација света ‑ Свемир – у виду старијег брадатог човека. Он у раширеним рукама држи парче тканине са дванаест свијених свитака. На врху синтронона седе Петар, који држи свитак, и Павле с књигом у рукама. У сегменту неба у врху сликаног поља приказан је Свети Дух у виду голуба. Од сегмента неба спуштају се зраци, дванаест према апостолима и један по средини. Ватрени језичци насликани су непосредно над главама дванаесторице Христових ученика. У позадини сцене уздижу се грађевине које су спојене зидом са три куле. Представу прати натпис на старом руском језику, који у преводу гласи: „Силазак Светог Духа".

Икона Педесетнице из Лавре Светог Саве Освећеног у општим цртама прати иконографски предложак Силаска Светог Духа на апостоле какав се развио после раздобља иконоборства.[83] Такво иконографско решење обележава многе руске иконе, као што су, на пример, оне у Новгородском државном музеју (кат. бр. 2183, прва четвртина XV века),[84] са иконостаса храма Свете Софије у Новгороду (око 1341),[85] из музеја Благовештенског храма московског Кремља (1405),[86] Тројице-Сергијеве лавре у Сергијевом Посаду (1425–1427)[87] и из Третјаковске галерије (кат. бр. 22058, средина XV века).[88]

Икона 12а. Икона је подељена на четири правоугаона поља (сл. 12а). У горњем левом пољу представљен је Први васељенски сабор. На полукружном сапрестољу у средини седи цар Константин, а десно и лево од њега распоређена су четворица епископа и монах Пафнутије. На левом крају поља уздиже се циборијум изнад часне трпезе на којој стоји Исус с поцепаним хитоном. Испод трпезе клечи свети Петар Александријски, који гледа ка Христу и пита га: „Господе, ко хитон твој раздели?"[89] Доле, на левој страни поља, иза светог Петра Александријског, представљена је група епископа чија два предводника, окренута

[81] *Ibid.*, илл. 81.
[82] *Ibid.*, илл. 68.

[83] Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, 166, где је дата и друга литература.
[84] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 188, 385, кат. No. 3.
[85] *Ibid.*, 190.
[86] *Ibid.*
[87] *Ibid.*, 191.
[88] Евсеева, Кочетков, Сергеев, *Живопись древней Твери*, илл. 46.
[89] Β. Στεφανίδης, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, Αθήνα 1959, 96.



Сл. 12а. Први, Други, Трећи и Четврти васељенски сабор
Fig. 12a. First, the Second, the Third and the Fourth Ecumenical Councils



Сл. 12б. Пети, Шести и Седми васељенски сабор
Fig. 12b. Fifth, the Sixth and the Seventh Ecumenical Councils

удесно, воде расправу са Аријем и његовим присталицама. Здесна је приказан јавни нужник у којем седи Арије, а испод њега истиче његова утроба.[90] Преостали су само нечитки трагови натписа.

Иста композициона схема, такође са две епизоде, заступљена је на једној руској икони из Новгородског државног музеја (XVI век),[91] као и на руској менолошкој икони за јул из манастира Светог Павла на Светој Гори (XVII век).[92]

У горњем десном пољу представљен је Други васељенски сабор (381) у Константинопољу. У средини на дугачкој клупи седи цар Теодосије Велики, а са обе његове стране су по два архијереја. У доњем левом делу поља насликана је група правоверних које предводе двојица архијереја и један монах. Сва тројица су окренута удесно и воде расправу с групом духобораца аполинараца. Натпис је нечитак; разазнаје се само прва реч: „Сабор". Истоветну иконографску схему показује сцена Другог васељенског сабора на менолошкој икони с представама за јул из XVII века у манастиру Светога Павла на Светој Гори.[93]

На доњој левој четвртини иконе представљен је Трећи васељенски сабор у Ефесу (431). На широком сапрестољу у горњем делу сцене седе цар Теодосије Мали, у средини, и по двојица епископа са обе његове стране. У доњем делу поља на левој страни насликани су група светих епископа и један монах. Први од епископа ухватио је обема рукама погнутог безглавог јеретика у свештеничкој одежди. На десној страни приказана је група уплашених јеретика у расправи. Натпис је и ту нечитак, осим прве речи: „Сабор". Исти распоред личности и епизода с јеретиком заступљени су и на поменутој менолошкој икони са Свете Горе.[94]

У доњој десној четвртини сликаног поља иконе представљен је Четврти васељенски сабор (451). На средини широког правоугаоног сапрестоља седи император Маркијан, а са обе његове стране су по двојица архијереја. Испод њих је насликана група правоверних епископа, као и група монаха несторијанаца који стоје уз мошти свете Јефимије. Они помно гледају ка моштима свете жене, у чијим је рукама свитак томоса православних, док јој је под ногама ротулус томоса јеретика несторијанаца.[95] Натписи су нечитки, осим речи „Сабор" и речи „Јефимија" крај моштију свете жене. Исти распоред личности с моштима свете Јефимије среће се на помињаној менолошкој икони из атоског манастира Светог Павла.

Икона 12б. Икона је подељена на две зоне – у горњој су два поља, а у доњој је само једно (сл. 12б). Горе је слева представљен Пети васељенски сабор у Кон-

[90] Cf. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902, col. 257–258.
[91] Lazarev, *Pages*, fig. 36.
[92] Γ. Ταβλάκης, *Εικόνες ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, Άγιον Όρος 1998, εικ. 76.
[93] *Ibid.*, εικ. 76.
[94] *Ibid.*
[95] Cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 813.



Сл. 13. Расӣеће, деӣаљ
Fig. 13. Crucifixion, detail

стантинопољу (553). Сабором председава византијски цар Јустинијан, који седи у средишту широког сапрестоља, а крај њега су по четворица епископа. У доњем делу поља насликани су на левој страни свети епископи. Њихов предводник хвата за раме највероватније Антима I (535–536), бившег константинопољског патријарха, и подиже десницу да га удари. Десно стоје оригенисти и прате догађај. Натпис је делимично видљив, али је нечитак. Истоветна иконографска схема својствена је и руској менолошкој икони за јул из манастира Светог Павла на Светој Гори, с тим што на десној страни те иконе постоје оштећења.[96]

У пољу на десној страни горње зоне разматране иконе представљен је Шести васељенски сабор, одржан у Константинопољу 680–681. На врху ексeдре са четири степеника седе цар Константин Погонат, у средини, и по два епископа са обе његове стране. Доле је слева насликана група архијереја окренутих надесно, ка скупини коју чине шесторица монотелита лаика. Сцену прати оштећен, нечитак натпис. Исти распоред и готово исти број насликаних личности среће се и на руској менолошкој икони за јул из манастира Светог Павла на Светој Гори.[97]

На доњој половини иконе приказан је догађај васпостављања култа икона на Седмом васељенском сабору (843). У средиште призора постављена је ексeдра са три степеника. На њој седе царица Теодора и њен син Михаило. Доле лево је група светих епископа и монаха. Један јерарх, који се издвојио из групе, држи обема рукама свети мандилион. Наспрам њега, на десној стани сцене, истакнут је још један свети епископ. Он држи на тканини представљен Богородичин лик, а следе га два света архијереја и великодостојници. Представу прати натпис чији се почетак може прочитати, а у преводу би гласио: „Седми васељенски сабор". Крај натписа је нечитак. Сличан распоред насликаних личности појављује се на руској икони менологиона за октобар из манастира Светог Павла на Светој Гори.[98] У позадини свих сабора на разматраној икони из Лавре Светог Саве Освећеног насликане су развијене архитектонске кулисе.

* * *

Описане иконе са словенским натписима покрећу низ питања која захтевају одговоре. Најпре се намеће питање о томе како је ова велика колекција двостраних икона доспела у Лавру Светог Саве Освећеног у Палестини, а затим и ко ју је формирао да би послужила литургијским потребама манастира. Поставља се и питање о томе када су тачно ове иконе настале и где су насликане. Верујемо да од пресудне помоћи при разматрању свих ових недоумица може бити осврт на историју манастира Светог Саве Јерусалимског у XVI и XVII веку, када су се у њему подвизавали многи словенски монаси, посебно српски.

При манастиру Светог Саве Освећеног живело је 1547. године педесет Грка, као и неколико монаха словенског порекла, који су као своје седиште углавном имали манастир Светих арханђела у Јерусалиму.[99] Томе у прилог ишао је развој догађаја у првој половини XVI столећа. Својим наредбама од 1526. и 1530–1534. султан Сулејман I потврдио је права и повластице грчких поклоничких места у Јерусалиму. Тада је свима наложено да се монаси не узнемиравају.[100] Надаље, јерусалимски патријарх Герман I (1537–1579) потрудио се, када је боравио у Цариграду 1544. године, да издејствује извесне повластице у корист монаха Срба.[101] Једна од њих односила се на ослобађање од царинских дажбина за поклоне који су долазили из трећих земаља, а били су намењени манастиру Светог Саве Јерусалимског.[102] Важност су имале и друге активности патријарха Германа I, који је, да би решио потешкоће братства Светог гроба, обезбедио издавање државног акта од 1559. године. Тим актом осигурано је несметано путовање монаха брат-

[96] Ταβλάκης, *Εικόνες ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, εικ. 76.

[97] *Ibid.*

[98] *Ibid.*, εικ. 72.

[99] Χρυσόστομος Παπαδόπουλος, *Ιστορία της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων*, Αθήναι 2010, 408. Српски монаси су били под влашћу јерусалимског патријарха, али су у неким случајевима испољавали непослушност према њему. Cf. *ibid.*, 413.

[100] *Ibid.*, 403.

[101] *Ibid.*, 408.

[102] То се односило посебно на поклоне који су стизали с Кипра. Cf. *ibid.*, 409.



Сл. 14. Издајство Јудино, детаљ
Fig. 14. Betrayal of Christ, detail

ства Светог гроба зарад прикупљања средстава за помоћ манастирима. У писму које је послао у Москву патријарх је описао потешкоће с којима се суочавала Јерусалимска патријаршија.[103] Године 1548. он је упутио у Русију монахе Данила и Гаврила да прикупе прилоге.[104] Архимандрит Леонид помиње да је још у првој половини XV века из Јерусалима у Русију отишао архимандрит манастира Светих арханђела Нифон и да је тамо добио велику помоћ.[105] Но, потпора коју су палестинским монасима пружали господари Русије била је нарочито издашна управо током XVI века. У мемоарима руског ходочасника Трифуна Корабејникова помиње се да су 1552. године старци манастира Светих арханђела Мојсије и Методије примили од Ивана Васиљевича Грозног и митрополита Макарија велики новчани прилог.[106] Цар Иван Васиљевич дао је 1582. године шездесет златних рубаља за манастир Светих арханђела и педесет за манастир Светог Саве Јерусалимског.[107]

[103] *Ibid.*, 412.

[104] Та два монаха примила су од цара Ивана Васиљевича Грозног (1533–1584) и малу помоћ од тридесет рубаља за патријарха и педесет рубаља за Свети гроб. Cf. *ibid.*, 410.

[105] Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община в Палестине*, Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Моск. ун-те кн. 3, отд. 3 Москва 1867, 52. Cf. et В. Недомачки, *Манастир арханђела Михаила и Гаврила у Јерусалиму – задужбина краља Милутина*, ЗЛУМС 16 (1980) 40.

[106] Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 54; Недомачки, *Манастир*, 40.

[107] Помоћ манастирима пружана је и за време цара Теодора Ивановича, који је 1586. послао патријарху Софронију



Сл. 15. Кршѿење Христово, деѿаљ
Fig. 15. Baptism of Christ, detail

IV (1579–1608) 900 рубаља преко архимандрита Јоасафа. Cf. Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 54; А. И. Муравьев, *Сношения России с Востоком по делам церковным* I, Санкт-Петербург 1858, 286; cf. et Недомачки, *Манасѿир*, 41.

Присуство монаха Срба из палестинских манастира Светог Саве Освећеног и Светих арханђела у Русији постаје нарочито уочљиво у историјским изворима од 1588. године. Тада у Москви пребива духовник и економ манастира Светог Саве Освећеног Дамаскин, пореклом из Македоније, са игуманом манастира Светих арханђела Кирилом и другим монасима. На име помоћи они добијају од Бориса Годунова седамдесет рубаља за манастир Светих арханђела и 160 рубаља за манастир Светог Саве Освећеног. Преко игумана Кирила и игумана Светог Саве Освећеног Христофора послата је 1592. године нова помоћ за та два палестинска манастира. Наредне, 1593. године цар Теодор Иванович шаље преко Трифуна Коробејникова и Михаила Огаркова 500 рубаља за Христофора, игумана Светог Саве.[108]

[108] Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 56; Муравьев, *Сношения России*, 285–286; Недомачки, *Манасѿир*, 41.



Сл. 16. Прање ногу, детаљ
Fig. 16. Washing of the feet, detail

У то време помиње се да је у ова два манастира укупно било 150 монаха, али да је само осамдесет инока у њима живело, док су остали били на путовањима ради прикупљања помоћи.[109] Најактивнији монах манастира Светог Саве Освећеног у сакупљању помоћи био је поменути економ Дамаскин, који је провео више од четрнаест година у Русији и који је имао блиске односе са царевима и личностима из њихове околине. Године 1599. цар Борис Годунов дао је Дамаскину, који је тада још боравио у Москви, поред финансијске помоћи, и седам икона с крилима што су се могла склопити.[110] Патријарх Јов и цар Борис Теодорович Годунов богато су даривали палестинске монахе и 1604. године – новцем, сребром окованим иконама, јеванђељима и другим драгоценостима – а цар им је дао и право да слободно улазе у Русију.[111]

Као што је поменуто, присуство српских монаха из Свете земље у Русији прати се у првој половини XVI века, а касније све више Срба одлази у братску православну царевину зарад прикупљања помоћи. Руски цареви и бољари који су их окруживали слали су средства у Палестину и самоиницијативно, у жељи да ојачају тамошњи манастир Светог Саве Освећеног и његов метох, манастир Светих арханђела.[112] После

[109] Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 56–57; Муравьев, *Сношения России*, 286; В. Розов, *Страница из живота св. Саве (Свети Сава и Света Земља)*, Споменик СКА 69, II разред 54 (1929) 105; Недомачки, *Манастир*, 41.

[110] Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 57; Муравьев, *Сношения России*, 287–289; Недомачки, *Манастир*, 41.

[111] Цар је наредио да се у грчком делу манастира Богојављења 1604. године припреме две келије за монахе Србе, представнике Лавре Светог Саве Јерусалимског. Cf. Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 60–61.

[112] У *Проскинитарионy* Велике лавре (βιβλιοθήκη εντύπων αρ. 22, 95 του 1732, fol. 22α) манастир Арханђела у Јерусалиму помиње се као метох Лавре Светог Саве Освећеног. У *Проскинитарионy* из 1748. године у Академији наука у Петрограду (cod. gr. 118 fol. 42α) тај манастир се помиње као место за боравак ходочасника. Cf. Σ. Καδάς, *Οι Άγιοι Τόποι εικονογραφημένα προσκυνητάρια 17ου–18ου αι.*, Αθήνα 1998.



Сл. 17. Други васељенски сабор, детаљ иконе 12а
Fig. 17. Second Ecumenical Councils, detail of icon 12a

1605. године, међутим, прекидају се везе Москве с манастирима Палестине због сукоба који су избили на царском двору, па су ова два манастира остала без руског покровитељства.[113]

Овај кратки осврт на историју односа палестинских монаха словенског порекла с Русијом упућује на закључак о временском оквиру и приликама у којима је у Русији наручено дванаест разматраних икона и оданде послато у манастир Светог Саве. Поменуто је да су се током 1548. године у Русији налазили монаси Данило и Гаврило, а да се активност Дамаскина, економа Лавре Светог Саве Освећеног, у тој земљи прати од 1588. до 1604. године. С њим су у Москви током извесног времена боравили и други палестински монаси, попут Кирила, игумана манастира Светих арханђела. Године 1605. прекинуто је с давањем руске помоћи манастирима Палестине. Због свега тога раздобље у којем је дванаест разматраних икона настало и допремљено у манастир Светог Саве Освећеног треба ограничити на време између 1548. и 1605. године.[114] Верујемо да није претерано ризично тврдити да је то урађено са знањем економа Дамаскина и уз сагласност других монаха који су се тада налазили у Москви, како би се одговорило потребама манастира Светог Саве Освећеног. Не треба пак искључити ни могућност да је сам Дамаскин био иницијатор наручивања и преноса поменутих икона.

С друге стране, разматрање уметничке делатности руских иконописаца може помоћи у покушају утврђивања идејног порекла тематско-литургијске целине коју чини дванаест икона из Лавре Светог Саве Освећеног. Сличне двостране иконе биле су у употреби у Русији још током XV века. В. Н. Лазарев напомиње да двострано сликане иконе скромних димензија постоје од краја XV века у храму Свете Софије у Новгороду (оне се сада налазе у музејима у Новгороду, Москви, Петрограду, Пскову и Лондону) и да су биле постављане на проскинитар у дане празника који су на њима били представљени.[115] Исту функцију има дванаест руских икона у манастиру Светог Саве Освећеног – оне се постављају на проскинитар, како је прописано, у дане одговарајућих празника. Поред икона из храма Свете Софије у Новгороду, разматраним иконописним делима сличне су и двостране иконе из храма Рођења Христовог у Суздаљу, нешто млађе од светософијских.[116] Иконе из храма Свете Софије у Новгороду рад су неколицине одличних сликара из радионице Новгородске архиепископије и оне откривају висок ниво уметничког живота у Новгороду крајем XV и током XVI века.[117] Очигледно је да су монаси Срби из Свете земље имали прилику да виде двостране иконе малих димензија, попут оних из храма Свете Софије у Новгороду. Пошто су схватили да су оне веома корисне, а таквих икона у свом манастиру нису имали, они су их наручили.

На питање о томе у којем је уметничком средишту насликано тих дванаест икона из манастира Светог Саве Освећеног, међутим, не може се у овом тренутку одговорити. Од 1478. године уметност Новгорода била је под утицајем уметности Москве, која је постала престоница руске државе. Такође, град Псков изгубио је независност 1510. године, па се и у Новгороду и у Пскову уметничка делатност убрзо угасила.[118] Међутим, уметничка делатност високог нивоа руских иконописаца оживела је у различитим градовима од краја XV и у другој половини XVI века, што се приближно поклапа с присуством српских монаха из манастира Светог Саве Освећеног и Светих арханђела у Русији од 1548. до 1605. године. Вреди ипак приметити да су неке од разматраних икона из манастира Светог Саве Освећеног веома сличе онима из храма Свете Софије у Новгороду,[119] цркве Благовести московског Кремља,[120] као и представама на ико-

---

113 Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 61; Недомачки, *Манастир*, 42.

114 Према мишљењу уважене професорке Енгелине Смирнове, једног од рецензената овог рада и еминентног познаваоца руског иконописа, ликовна својства ових икона, ако се изузме она означена бројем 12, указивала би на то да су настале у другој четвртини XVI века или око средине тог столећа. Икона бр. 12, с представама Васељенских сабора, насликана је, према мишљењу Е. Смирнове, касније, почетком XVII столећа. Захваљујемо поштованој професорки на колегијално изнетом мишљењу.

115 Лазарев, *Русская иконопись*, 65.

116 *Ibid*.

117 *Ibid*, 67.

118 *Ibid*, 71.

119 Нарочито онима што су истих димензија као разматране палестинске иконе (24 × 19,5 cm), а настале су још крајем XV века (кат. бр. 3099, 3098, 3094 и 1341). Cf. Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, сл. на стр. 190.

120 Исто би се могло рећи и за иконе под кат. бр. 75 и 95 из 1400–1435. године (Solovyova, Laurina, Rodnikova, *The Russian*

ни Шестоднева мајстора Дионисијеве школе (почетак XVI века) из Третјаковске галерије у Москви.[121]

Чини се да је свих дванаест икона насликано у истој уметничкој радионици. Двоструку икону 10а и 10б, с представама Сусрета Христа и Самарјанке и Исцељења слепог, насликао је, изгледа, сликар који се по начину рада разликовао од зографа неколико других икона. Вероватно је и икона чије смо стране означили бројевима 5а и 5б, на којима су представљени Васкрсење Лазарево и Цвети, дело радионице што је извела и остале иконе, мада је она рад неког другог мајстора, такође веома доброг.

Чињеница да руски хроничари не помињу поклањање дванаест двостраних икона Лаври Светог Саве може се објаснити на два начина. Најпре, не треба искључити могућност да је више лица заједно новчано потпомогло израду ових икона. Те иконе могле су, дакле, бити колективни прилог неколико чланова царског дома или других личности, па њихова израда није подразумевала велики издатак било ког појединца. Осим тога, могуће је да код Руса хроничара нема помена о тим иконама и зато што њихова израда није захтевала знатнија новчана средства. Оне су биле скромних димензија, осликане са обе стране и нису имале драгоцене сребрне окове као неке друге иконе поменуте у изворима, попут оних које је палестинским монасима даровао 1604. године цар Борис.[122] Мале димензије икона знатно су олакшале и појефтиниле њихово преношење до далеке Палестине. Оно што је утицало на то да њихово наручивање и израда протекну сасвим незапажено и без помпе управо је омогућило њихов пренос и остваривање сврхе њиховог настанка – да послуже богослужбеним потребама далеког палестинског манастира.

icon, fig. 199), односно под. кат. бр. 3251 из 1404. године (Лазарев, *Русская иконопись*, илл. 95).

[121] Lazarev, *Pages*, fig. 190.

[122] Архим. Леонид (Кавелин), *Сербская иноческая община*, 60.

Посебну захвалност дугујемо архимандриту Евдокиму, духовнику Свештене Лавре Светог Саве Освећеног у Палестини, и оцима његовог братства због свесрдне помоћи коју су нам пружили. Такође захваљујемо професору г. Браниславу Тодићу на томе што нам је помогао и дао веома корисне сугестије.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – RERENCE LIST

Алпатов М. В., Родникова И. С., *Псковская икона XIII–XVI веков*, Ленинград 1990 (Alpatov M. V., Rodnikova I. S., *Pskovskaia͡ ikona XIII–XVI vekov*, Leningrad 1990).

Византия. Балканы. Русь: Иконы конца XIII – первой половины XV века: каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея, август–сентябрь 1991 г, Москва 1991 (*Vizantii͡a. Balkany. Rus': Ikony konca XIII – pervoĭ poloviny XV veka: katalog vystavki, Gosudarstvennaia͡ Tret'ia͡kovskaia͡ galereia͡*, avgust–sentia͡br' 1991. g, Moskva 1991).

Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н., *Живопись древней Твери (Альбом)*, Москва 1983 [Evseeva L. M., Kochetkov I. A., Sergeev V. N., *Zhivopis' drevneĭ Tveri (Al'bom)*, Moskva 1983].

(Кавелин) Л. Архим., *Сербская иноческая община в Палестине*, Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Моск. ун-те, кн. 3, отд. 3 (Москва 1867) [(Kavelin) L. Arhim., *Serbskaia͡ inocheskaia͡ obshchina v Palestine*, Chteniia͡ v Imperatorskom obshchestve istorii i drevnosteĭ rossiĭskih pri Mosk. un–te, kn. 3, otd. 3 (Moskva 1876)].

Лазарев В. Н., *Русская иконопись. От истоков до начала XVI века*, Москва 1983 (Lazarev V. N., *Russkaia͡ ikonopis'. Ot istokov do nachala XVI veka*, Moskva 1983).

Муравьев А. И., *Сношения России с Востоком по делам церковным* I, Санкт-Петербург 1858 (Murav′ev A. I., *Snosheniia͡ Rossii s Vostokom po delam cerkovnym* I, Sankt-Peterburg 1858).

Недомачки В., *Манасшир арханђела Михаила и Гаврила у Јерусалиму – задужбина краља Милушина*, ЗЛУМС 16 (1980) 25–70 [Nedomački V., *Manastir arhandjela Mihaila u Jerusalimu – zadužbina kralja Milutina*, ZLUMS 16 (1980) 25–70].

Онаш К., *Руске иконе*, Београд 1967 (Onaš K, *Ruske ikone*, Beograd 1967).

Розов В., *Сшраница из живоша св. Саве (Свеши Сава и Свеша Земља)*, Споменик СКА 69, 2. разред, 54 (1929) 93–105 [Rozov V., *Stranica iz života sv. Save (Sveti Sava i Sveta Zemlja)*, Spomenik SKA 69, 2. razred 54 (1929) 93–105].

Смирнова Э., Лаурина В., Гордиенко Э., *Живопись Великого Новгорода: XV век*, Москва 1982 (Smirnova Ė., Laurina V., Gordienko Ė., *Zhivopis' Velikogo Novgoroda: XV vek*, Moskva 1982).

Βασιλάκη Μ., Ταβλάκης Γ., Τσιγαρίδας Ε., *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, Άγιον Όρος 1998 (Vasilakē M., Tablakēs G., Tsigaridas E., *Eikones Ieras Monēs Agiou Paulou*, Agion Oros 1998).

Βοκοτόπουλος Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990 (Vokotopoulos P., *Eikones tēs Kerkyras*, Athēna 1990).

Εικόνες της κρητικής τέχνης, Αθήνα 1993 (*Eikones tēs krētikēs technēs*, Athēna 1993).

Καδάς Σ., *Οι Άγιοι Τόποι εικονογραφημένα προσκυνητάρια 17ου–18ου αι.*, Αθήνα 1998 (Kadas S., *Oi Agioi Topoi eikonographēmena proskynētaria 17ou–18ou ai.*, Athēna 1998).

Κουκιάρης Σ. Αρχιμ., *Η εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου*, Λαμπηδών 2 (Αθήνα 2003) [Koukiarēs S. Archim., *Ē eikonisē tōn Kyriakōn tou Triōdiou kai tou Pentēkostariou*, Lampēdōn 2 (Athēna 2003)].

Ξυγγόπουλος Α., *Υπαπαντή*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328–339 [Xyngopoulos A., *Ypapantē*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328–339].

Παπαδόπουλος Χ., *Ιστορία της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων*, Αθήναι 2010 (Papadopoulos Ch., *Istoria tēs Ekklēsias tōn Ierosolymōn*, Athēna 2010).

Πάσσαρης Ν., *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη Βυζαντινή τέχνη (6ος αι. – α΄ μισό15ου αι.)*, Αθήνα 2015 (Unpublished PhD Thesis) [Passarēs. N, *Ē parastasē tēs Koinōnias tōn Apostolōn stē Byzantinē technē (6os ai. – 1 miso 15ou αι.)*, Athēna 2015 (Unpublished PhD Thesis)].

Οι πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσσία, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 13 Απριλίου – 30 Ιουνίου 1994, Αθήνα 1994 (*Oi pyles tou Mystēriu. Thēsauroi tēs Orthodoxias apo tēn agia Rōssia*, Athēna, Ethnikē Pinakothēkē 13, Apriliou – 30 Iouniou 1994, Athēna 1994).

Στεφανίδης Β., *Εκκλησιαστική Ιστορία*, Αθήνα 1959 (Stephanidēs V., *Ekklēsiastikē Istoria*, Athēna 1959).

Alpatov M. V., *Early Russian Icon Paintig*, Moscow 1978.

Delehaye H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902.

Lazarev V. N., *The double-faced tablets from St. Sophia Cathedral in Novgorod. Pages from the history of Novgorodian painting*, Moscow 1977.

Solovyova I., Laurina V., Rodnikova I., *The Russian Icon*, Sankt Petersburg 2006.

Unknown Russian icons at the Holy Lavra of Saint Sabbas the Sanctified in Palestine and their iconography

Archimandrite Silas Kukiaris
Athens, Greece

The Holy Lavra of St. Sabbas the Sanctified in Palestine houses twelve two-sided icons hereto unpublished in academic literature. All of these icons are identical in size and measure 28 × 22.5 cm, with a frame measuring another 2 cm, and originally had two incisions each. The bordure was painted red after they were framed except the icons depicting the Nativity-Baptism and Ascension-Pentecost, which have silver-colored edges, as the same color was used for their frames. All of these icons have inscriptions in the Russian recension of Old Church Slavonic set in red lettering, which are usually placed in the upper sections of the icons.

According to their subject, these dozen two-sided icons can be classified into three groups, with the depicted events belonging to both movable and fixed feast cycles in the Eastern Orthodox liturgical calendar. The icon whose sides have been labeled 1a and 1b depicts scenes from the Life of the Virgin: Nativity of Mary and the Presentation of Mary into the Temple. The icons labeled 2–8a depict scenes from the Dodekaorton (Twelve Great Feasts). The icons labeled 8b–12 illustrate the weeks of the Pentecostarion. Icon no. 12 depicts the First Ecumenical Council (commemorated by the Orthodox Church on the seventh Sunday after Pascha, after the Sunday of the Blind Man) and the remaining six Ecumenical Councils. They also depict the Seventh Ecumenical Council (Second Council of Nicaea), observed by the Orthodox Church on the first Sunday of the Great Lent. This suggests that the icons discussed in this paper are not only identical in size, but also comprise a cycle of interconnected subjects. Iconographical subjects on the reverse sides of these icons are also interconnected in both the liturgical and heortological sense, but as a whole these twelve icons comprise a logical and rounded heortological-liturgical sequence.

A brief overview of the history of relations between Palestinian monks of Slavic origin (primarily Serbs) with Russia could elucidate the time frame and circumstances in which these twelve icons made their way to the Monastery of St. Sabbas. The presence of Serbian monks from the Holy Land has been noted in Russia in the first half of the 16th century (from 1548 onwards) and the number of Serbs traveling to the Orthodox empire on alms collecting missions grew in time. In their efforts to consolidate the position of the Monastery of St. Sabbas the Sanctified and its metochion, the Monastery of the Holy Archangels, in the Holy Land, the Russian emperors and boyars from the imperial entourage sent funds to Palestine on their own initiative. However, after 1605 the conflicts at the imperial court severed the ties between Moscow and Slavic monks in Palestine. Due to these circumstances, the time frame for the creation and arrival of these twelve icons at the Monastery of St. Sabbas the Sanctified in Palestine should be limited to the period 1548–1605.

The post-byzantine iconography of the individual punishments of the sinners in the depiction of Hell in Northwestern Greece. Differences and similarities to the Cretan school of painting

Ioannis P. Chouliarás*

Ministry of Culture of Greece, Ephorate of Antiquities of Thesprotia, Igoumenitsa

UDC 75.046.3:7.01](495.9:495.6)"14/16"
271.2-175.3
271.2-188.7
DOI 10.2298/ZOG1640141C
Оригиналан научни рад

In the article we are examining the iconographical differences which occur in the depictions of the punishments of the sinners in the scene of the Last Judgement from the two major schools of the 16th c. The representatives of the Cretan school appear exceptionally conservative while, those of the school of Thebes continue the common Paleologan tradition and create rather provoking and intense scenes. Following that, we make a general presentation of the churches of Northwestern Greece, where this particular subject appears during the 15th–17th c. examining the continuity or not of specific iconographical motifs.

Keywords: post-byzantine iconography, 15th–17th c., Second Coming (Last Judgment), Hell, punishments of the sinners, Northwestern Greece, Epirus, Thessaly, Macedonia, Cretan school, school of Northwestern Greece or Thebes

Hell is generally depicted in the Last Judgment as a Dragon, the Dragon of the Deep, into whose mouth the sinners are swept by the fiery river, pushed by angels and demons.[1] In most cases, Hell is supplemented with, among other things, the depictions of groups of sinners or individuals who are being subjected to particular forms of punishment representing the climax of the Divine Judgment for the corrupt man.[2]

We will first attempt to examine the possible iconographical differences which occur in the depictions of punishments, from the two major trends of the 16th century, also known as schools, specifically the Cretan and that of Thebes (or otherwise school of Northwestern Greece). Following that, we will move on to a general presentation of the churches of Epirus (including Aitoloakarnania) and Thessaly and, to a certain extent, Macedonia, where this particular subject appears during the 15th, 16th and 17th centuries, examining the continuity or not of specific iconographical motifs, in which the punishment of the sinners is concerned.

In Epirus we do not know of any byzantine representation of the Last Judgment, and, therefore, of Hell, if we exclude that of the narthex of the monastery of Vlacherna in Arta.[3] However, during the post-byzantine period the depictions of the scene multiply almost geometrically with one or two examples from the 15th century, ten examples from

* ihouliaras@gmail.com

[1] Generally for the depiction of the Last Judgment, v. for example D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St George near Kouvaras in Attica*, DChAE 8 (1975–1976) 145–171; T. Velmans, *Contribution à l'étude du Jugements Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin*, CB 6 (1984) 67–92; J. N. Batali, *Aspetti dell'iconografia del Giudicio Finale nella pittura esterna Moldava dell'epoca di Pietro Rares (1527–1546)*, Byzantion 55/1 (1985) 39–68; M. K. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie, esthétique*, Thessalonique 1985; A. Nikolaïdès, *Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre, une peinture inédite de la seconde moitié du XIVe siècle*, DChAE 18 (1995) 71–78; Y. Christe, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Milano 2000; M. Angheben, *Les Jugements derniers byzantins des XIe–XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, CA 50 (2002) 105–134; *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*, ed. V. Pace, texte de M. Angheben, Paris 2007; J.-P. Himka, *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, Toronto 2009; I. Bitha, *Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο (13ος αι. – π. 1500)*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, ed. V. Katsaros, A. Tourta, Athens 2015, 441–456.

[2] About the punishments of the sinners, cf. for example K. P. Chatziioannou, *Αἱ παραστάσεις τῶν κολαζομένων εἰς τούς βυζαντινούς καί μεταβυζαντινούς ναούς τῆς Κύπρου*, ΕΕΒΣ 23 (1953) 290–303; St. N. Maderakis, *Ἡ Κόλαση καί οἱ ποινές τῶν κολασμένων σάν θέματα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στίς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης*, Ὕδωρ ἐκ Πέτρας 2–6, 185–236 (1978) 21–80 (1979) and 51–130 (1980–1981); B. Todić, *Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu u Gračanici*, ZLUMS 14 (1978) 193–204; M. K. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier du XIIe à la fin du XIVe siècle*, ZLUMS 18 (1982) 1–18; M. Vassilaki, *Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης*, Αρχαιολογία και Τέχνες 21 (November 1986) 41–46; M. Paissidou, *Στοιχεία κοσμικής ζωγραφικής σε τοιχογραφίες ναών της Καστοριάς του 17ου αιώνα*, Δυτικομακεδονικά Γράμματα 8 (1997) 155–174; A. Dekazou, *Οι ατομικές τιμωρίες των αμαρτωλών στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική*, Athens 1998; E. Drakopoulou, *Ο φόβος της τιμωρίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική*, in: *Οι συλλογικοί φόβοι στην ιστορία*, Athens 2000, 93–110; E. Pantou, *Οι ατομικοί κολασμοί των αμαρτωλών σε μεταβυζαντινούς ναούς της Μάνης*, in: *Επιστημονικό Συμπόσιο στη μνήμη Νικολάου Β. Δρανδάκη για τη Βυζαντινή Μάνη*, Σπάρτη 2008–2009, 233–258; M. Meyer, *Porneia. Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantin*, Cahiers de civilisation médiévale 52/204 (2009) 225–244, with the previous bibliography; S. Tsiodoulos, *Τιμωρία, η σκοτεινή όψη της σεξουαλικότητας*, Athens 2012; *The Road to Hell: Sins and their after-life Punishments in the Mediterranean*, in: *Conference venue*, org. V. Tsamakda, Mainz 2013.

[3] M. Acheimastou-Potamianou, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Athens 2009, 75–76, fig. 38, 39. V. also the depiction of the Second Coming in the church of Panagia in Kallithea of Trichonida (1st half of the 15th c., A. D. Paliouras, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Agrinio 2004², 239–243, fig. 80, 246).

the 16th (pl. 1) and more than twenty from the 17th century.[4] In all these depictions the placement of Hell does not differentiate from its known position on the right-hand section of the composition. In Thessaly, we may observe a similar picture, with a few more representations, over ten, during the 16th century (a fact that is not strange at all, as Meteora are situated in Thessaly) (pl. 2) and over twenty during the 17th century.[5] In Greek Macedonia we observe the most examples from the 15th and 16th centuries, more than fifteen (pl. 3), but less than fifteen in the 17th century.[6] Let us not forget, though, that Agion Oros belongs to Macedonia.

Before we continue with the representations from the two major schools, we must examine the way in which the punishments of the sinners are depicted in early post-byzantine monuments before the appearance of the representatives of the two schools. The first monument in question in Epirus is that of the Koimesis of the Theotokos in Kato Meropi of Pogoni, a work of the Peloponnesian artist Xenos Digenis, who worked in the course of the late 15th century.[7] From the depiction of Hell, we can vaguely recognize the fiery river and on either side two angels, of which the one



Fig. 1. Molyvdoskepasti of Pogoni. Monastery of Molyvdoskepasti (1521)

on the right is unfurling a piece of cloth.[8] An early post-byzantine Second Coming, which can be dated to the late-15th or early 16th century, survives in another monument, the Koimesis of the Theotokos in Longades of Ioannina,[9] where we can see certain fragments of the punishment of the sinners in the narthex. The tied hands of a sinner and the word which refers to him "ο μυλονας" (the miller) can

[4] V. for example, 1. Koimesis in Zervati of Dropolis (Albania, 1605/6), 2. St. Nikolaos in Malouni of Thesprotia (1612/13), 3. Koimesis in Elafotopos of Zagori (1616), 4. Monastery of the Evangelistria in Agios Menas of Zagori (2nd decade of 17th c.), 5. St. Georgios in Vrossina (1620), 6. Koimesis in Vrachogorantzi of Dropolis (Albania, 1622), 7. Monastery of Transfiguration in Tsatistë (Albania, 1626), 8. Transfiguration in Chrysovo of Nafpaktos (1628/9), 9. St. Nikolaos in Kalentzi of Ioannina (1630), 10. Koimesis in Ravenia of Ioannina (after 1610), 11. St. Paraskevi in Kalentzi of Ioannina (around 1630), 12. Monastery of Topoliani in Polylofos of Ioannina (around 1640), 13. Monastery of Pateron in Zitsa of Ioannina (1640–1649), 14. Monastery of Spilaion in Saraqinishta of Lunxheri (Albania, 1658/59), 15. St. Paraskevi in Pistiana of Arta (7th or 8th decade of 17th c.), 16. Monastery of Tzora in Vassiliki of Ioannina (1663), 17. St. Demetrios in Greveniti of Zagori (1668?), 18. Monastery of Voutsa in Greveniti (1680), 19. Panagia in Amvrakia of Akarnania (1680), 20. St. Georgios in Sklivani of Ioannina (1683), 21. Monastery of St. Athanasios in Pogdoriani of Pogoni (1688), 22. Koimesis of the castle of Rogoi in Preveza (late 17th – early 18th c.), 23. Monastery of Seltsou in Piges of Arta (1697), 24. Taxiarches in Kostaniani of Ioannina (outer wall, late 17th – early 18th c.).

[5] We mention for example, 1. St. Vissarion in Domeniko of Elassona (1600), 2. Taxiarches in Platanos of Trikala (1602?), 3. Sts. Apostoloi in Saraqina of Kalampaka (1605), 4. St. Nikolaos in Farkadona of Trikala (1612), 5. St. Georgios in Domeniko (1615), 6. Koimesis in Zarko of Trikala (1621), 7. St. Athanasios in Anatoli of Kissavos (1629/30), 8. Monastery of Sparmos in Elassona (1632), 9. Koimesis in Anatoli of Kissavos (around 1632), 10. Monastery of Prophet Elias in Tyrnavos (1632–1646), 11. Taxiarches in Taxiarches of Trikala (1637), 12. St. Nikolaos in Metaksochori of Larissa (1st half of 17th c.), 13. St. Demetrios in Domeniko of Elassona (early 17th c.), 14. St. Georgios in Asproklissia of Kalampaka (1st half of 17th c.), 15. Koimesis in Kastraki of Kalampaka (1st half of 17th c.), 16. Monastery of the Transfiguration in Mikra Vrangiana of Karditsa (1645), 17. Monastery of Vytouma (1662), 18. Monastery of Ano Xenia in Almyros (1663), 19. Sts. Apostoloi in Kofoi of Almyros (1665), 20. Transfiguration in Sotira of Trikala (mid.–end of 17th c.), 21. St. Athanasios in Mikro Vouno of Larissa (17th c.).

[6] We mention indicatively, 1. Panagia of the archontas Apostolakis in Kastoria (1605/6), 2. St. Athanasios in Skotina of Pieria (1620–1630), 3. Presentation of the Theotokos of Tsiatsapa in Kastoria (1613/4), 4. St. Nikolaos en Vounenis in Litochoro of Pieria (early 17th c.), 5. Christos in Skotina of Pieria (1626/7), 6. Panagia of the district of Agioi Anargyroi in Kastoria (1634), 7. St. Nikolaos of Krepeni in Mavrochori of Kastoria (1650), 8. St. Nikolaos Kyritzi in Kastoria (1654), 9. St. Georgios of Mouzeviki in Kastoria (1657–1663), 10. St. Nikolaos of Theologina in Kastoria (1663). For more examples of the wider area of Macedonia during the 17th century, cf. N. Mitrevski, *Freskoživopisot vo Pelagonija od sredinata na XV do krajot na XVII vek*, Skopje 2009, fig. p. 67–69, 85, 99, 251, 253, 304–305.

[7] P. L. Vocotopoulos, *Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο*, ΔΧΑΕ 35 (2014) 143–182.

[8] *Ibid.*, 177. About this detail, v. V. Kepetzi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier*, DChAE 17 (1993–1994) 99–112.

[9] I. P. Chouliarás, *Η μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική στο λεκανοπέδιο των Ιωαννίνων (16ος–17ος αι.)*, in: *Πρακτικά Α΄ Πανηπειρωτικού Συνεδρίου "Ιστορία – Λογιοσύνη: Η Ήπειρος και τα Ιωάννινα από το 1430 έως το 1913"*, ed. G. Papageorgiou, K. Th. Petsios, vol. B΄, Ioannina 2015, 1139–1140.



Fig. 2. Ohrid. Virgin Bolnička (early 15th c.)

also be seen. It is worth noting that in the same church, and in fact on the south wall of the nave, a representation of the Second Coming is once again depicted, originating in the last decades of the 16th century.[10]

The Second Coming on the east wall of the narthex and the outer arches of the byzantine monastery of Molyvdoskepastos in Ioannina is also dated before the appearance of the representatives of the two schools. According to the external inscription, the decoration of this phase is dated to 1521.[11] The isolated scenes with the punishments of the sinners are developed possibly in their whole, on the inner surfaces of the outer arches in the southern portion of the narthex, where each sinner is depicted naked in a separate *diachoron* (frame) (fig. 1).

In Thessaly, the only known post-byzantine monument with a depiction of the Last Judgment before Theophanes is the Metamorphosis in Doliche of Elassona, a work dated to 1515.[12] However, from this representation only fragments of the scene of Hell have survived.

In Macedonia, examples of the school of Ohrid are known from the 15th century, such as the Virgin Bolnička in Ohrid (early 15th c.).[13] As a general rule, in the churches of the school of Ohrid the postures of the sinners are restrained, their depictions are conservative, and their punishments are not carried out in an extreme fashion (fig. 2).

Many other monuments of the 15th and 16th centuries in the wider area of Macedonia are influenced, in an eclectic manner, by the same Paleologan iconography,[14] but sometimes the sinners are being punished harshly by the items of their professions.[15] The known frescoed monuments of the 16th century in Greek Macedonia, which preserve the punishment of the sinners, are all placed chronologically after the illustration of the Trapeza (Refectory) in the monastery of Lavra (between 1527–1535).[16]

In the first work of the Cretan school, a work of Theophanes Strelitzas-Bathas, the major representative of this school, in the monastery of Saint Nikolaos Anapafsas at Meteora (1527) the depiction of the Second Coming covers the eastern wall of the narthex,[17] while the punishments of the sinners are placed on the bottom right of the whole synthesis and underneath successive arched frames. Almost all of the five male figures: blasphemer, avaricious one, *παραζυγιαστής* (the man who steals in weigh), etc. are por-

[10] *Ibid.*, 1144–1145, fig. 8.

[11] Chr. Stavrakos, *The Sixteenth Century Donor Inscriptions in the Monastery of the Dormition of the Virgin (Theotokos Molybdoskepastos). The Legend of the Emperor Constantine IV as Founder of Monasteries in Epirus*, Wiesbaden 2013, 151–154.

[12] A. Passali, *The Church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly (with ten Plates)*, JÖB 47 (1997) 245–256.

[13] L. Mojsoska, *Sveta Bogorodica Bolnička*, Ohrid 2001, 80–82, fig. p. 58, 62, 81.

[14] Cf. for example the scenes in Dečani (A. Davidov-Temerinski, *Ciklus Strašnog suda*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 567–630, fig. 15, 16) and in Gračanica (Todić, *Novootkrivene predstave grešnika*, fig. 1–4; B. Živković, *Gračanica. Crteži fresaka*, Beograd 1989, sh. p. 89).

[15] V. for example, St. Petka in Brajčino, late 15th c. (V. Popovska-Korobar, *Church of St. Petka*, in: A. Serafimova et al., *Macedonian Cultural Heritage. Christian Monuments*, Skopje 2008, fig. p. 191). In some other monuments of the 15th century of the wider area of Macedonia and the central Balkans the punishments of the sinners are not preserved. V. for example, Dragalevci, 1475/76 (G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980, sh. 96) and Kremikovci, 1493 (Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, pl. XL.80).

[16] G. Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Paris 1927, pl. 141.2.

[17] D. Z. Sofianos, E. N. Tsigaridas, *Ἅγια Μετέωρα. Ἱερά Μονή Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. Ἱστορία – Τέχνη*, Trikala 2003, fig. p. 270–287.



Fig. 3. Meteora. Monastery of St. Nikolaos Anapafsas (1527)

trayed wearing waistbands, except for the fornicator, who is depicted completely naked.[18] All the figures are tortured by black demons and some of them are carrying objects with which they sinned (fig. 3). Underneath these figures, there are six *diachora*, divided by color, containing groups of sinners who are being subjected to the punishments of Hell (Gnashing of Teeth, Tartarus, the Outer Darkness, the Worm, the Lovers of Pleasure, and the Outer Fire).

In the Trapeza of Lavra, possibly between 1527–1535,[19] Theophanes, to whom the work is attributed, repeats the continuous arched frames which surround the sinners, as well as the same *diachora* directly underneath them and the trials of Hell in the exact same sequence.[20] Differences in comparison to the monastery of Anapafsas can be found because in the Trapeza of Lavra he dresses the figures of the sinners, perhaps as per the wishes of the more conservative monks of Lavra, while he does not depict the demons as black, but with black wings, and portrays them with a human aspect (fig. 4).[21] A characteristic of the composition is the fact that the number of sinners

18 *Ibid.*, fig. p. 278.

19 N. Toutos, G. Fousteris, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος–17ος αιώνας*, Athens 2010, 84 ff.

20 Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 149.2.

21 The different captions over the sinners: the Thieves, the Traitors, the Drunkards, *οἱ κρύφα ἀκροαζόμενοι* (those who listen secretly) and the Insane Arius, we believe are not the originals.

Fig. 4. Agion Oros. Trapeza (Refectory) of Lavra monastery (1527–1535)



Fig. 5. Agion Oros. Trapeza (Refectory) of Dionysiou monastery (after 1553)

is the same as that of the monastery of Anapafsas, in other words, only five. A figure of note next to the sinners is the Antichrist, who is depicted as a well-dressed man between demons, with eight figures prostrated at his feet in a posture of worship.[22]

In the art of another representative of the Cretan school, possibly Tzortzes, in the Trapeza of the monastery of Dionysiou (after 1553),[23] the punishments of the sinners are surrounded by the same continuous arched frames and the figures are depicted fully clothed following the conservative Lavra tradition (fig. 5). The Fornicator, the Blasphemer, the Avaricious man etc. are all illustrated in this representation again. Here, the punishments of Hell, as seen in the previous works, possibly are not represented, while the sinners are increased by one. The Antichrist once again is depicted as a well-dressed man between demons.

In two other compositions, those in the narthexes of the monasteries of Roussanou (1560)[24] and Docheiariou (1567/68),[25] where the frescoes are attributed to Tzortzes, the punishments of the sinners are completely absent, and are replaced by the *diachora* with the punishments of Hell (Gnashing of Teeth, Tartarus, etc.). The Antichrist is a figure of note here, as well.

In the Koimesis of the Theotokos at Kalampaka, a work of the son of Theophanes, Neophytos and the priest Kyriazes from 1573,[26] from the figures of the sinners that can be seen we can deduce the continuation of Theophanes's work. Neophytos as his father did in Lavra, he dresses the figures of the sinners and places them in separate *diachora* divided by color (fig. 6). The only differences are that he adds at least one female figure which is completely naked "ἡ πόρνη κ(αί) μάγισα" (the Whore and Witch) and increases the number of the sinners to ten, including the couple who is sleeping on Sunday. Underneath the sinners there are six *diachora*, divided by color as well, with the punishments of Hell.

Unfortunately, there are no more frescoes preserving in good condition punishments of sinners, which can be attributed to the Cretan school. In the representation at the monastery of Koutloumousion (1539/40),[27] a work possibly of Makarios, which has been painted over, there are no independent scenes of punishment of the damned. The same setting may be observed in the Trapeza of the monastery of Xenophon (mid. 16th c.),[28] where we can barely discern circular *diachora* with the punishments of Hell, under the de-

22 Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, pl. XVI.31.

23 Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 210.2; I. E. Tavlakis, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους*, Ioannina 1997 (Unpublished PhD Thesis), fig. 34.

24 A. S. Anagnostopoulos, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετεώρων*, vol. Α΄–Β΄, Thessaloniki 2010 (Unpublished PhD Thesis), 259–262, fig. 10, 253.

25 Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, pl. XVII.33; A. Mpekiaris, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (1568)*, vol. Α΄–Β΄, Ioannina 2012 (Unpublished PhD Thesis), 103–116, fig. 15, 17γ–στ.

26 V. about the artists' names, M. Chatzidakis, E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* II, Athens 1997, 130, 399–401.

27 Toutos, Fousteris, *Ευρετήριον*, 295.

28 *Ibid.*, 414–416, no. 39.



Fig. 6. Kalampaka. Koimesis of the Theotokos (1573)

piction of the Sea (the Unquenchable Fire, etc.). However, punishments of sinners are either not depicted or have not survived. On the other hand, the few clothed figures of the isolated sinners next to the Fiery River do also appear at Saint Nikolaos in Megalochori of Trikala (1568) (fig. 7), a work which is directly related to the Cretan school and especially to the workshop of Neophytos, son of Theophanes.[29]

The monuments of the school of Northwestern Greece or Thebes, which preserve depictions of the Last Judgment are also limited and those which preserve scenes of punishment of sinners are even fewer: In the eastern wall of the narthex of the monastery of Diliou (1543) on the Island of Ioannina, the depictions of the sinners and their punishments are conspicuously different from the works of the Cretan school.[30] The few fragments that are preserved from the images of the punishments are enough to show the different types, with regards to the depictions of the sinners, and the different approach to the subject matter. The few figures that are preserved are depicted without frames, are naked, are hanging by hooks and wrapped around them we see demons, in the form of snakes, while the representative of the school of Thebes has introduced various objects in order rather to increase the suffering and not to indicate the objects of the sin (fig. 8).[31] The approach to the subject, as we can see, is completely different from that of the Cretan school and reminds us of certain earlier depictions of this topic, as is evident in Yilanli church in Cappadocia (end of 9th – beginning of 10th c.),[32] in Aï Stratigos of Epano Mpoularioi in Mani (end of 12th c.),[33] in the Metropolis of Mystras (early 14th c.)[34] or in almost contemporary representations with western influences such as in the Panagia Katholiki of Pelendri in Cyprus (early 16th c.).[35]

In the representation in the southern outer narthex of the monastery of Philanthropenon (1560), on the Island of Ioannina as well, a work of the brothers Frangos and Georgios Kontares from Thebes,[36] the nudity of the

[29] D. K. Agoritsas, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων (1568)*, Τρικαλινά 25 (2005) 251 ff., fig. 14, 15 (the author doesn't make the connection of the painter with Neophytos); F. Lytari, *Προσέγγιση στην τέχνη του ζωγράφου Νεοφύτου Στρελίτζα Μπαθά. Υπογεγραμμένα και αποδιδόμενα έργα του*, in: *36ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Athens 2016, 75–76, who first recognized Neophytos as the main painter of St. Nikolaos in Megalochori.

[30] M. Garidis, A. Paliouras, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων: Ζωγραφική*, Ioannina 1993, fig. 418, 420.

[31] For example the millstone is hanging from the neck of the miller and the balance from the neck of the man who steals in weigh.

[32] Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, pl. X.19.

[33] N. V. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995, 462–463, fig. 75.

[34] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 80.1; Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, pl. XLV.90.

[35] Archive of G. Fousteris. Cf. also G. Filotheou, *Η τοιχογραφία της Δευτέρας Παρουσίας στην εκκλησία της Παναγίας Καθολικής στο Πελένδρι (Κύπρος)*, in: *16ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Athens 1996, 77.

[36] Garidis, Paliouras, *Μοναστήρια Νήσου*, fig. 335; M. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες και νοήματα στο νότιο εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής των Φιλανθρωπηνών*, in: *Μίλτος Γαρίδης (1926–1976), Αφιέρωμα* I, Ioannina 2003, 79–80, fig. 17; idem, *Οι*

Fig. 7. Megalochori of Trikala. St. Nikolaos (1568)

sinners and the harshness of the punishments immediately draw attention. We also see here a completely different approach to the depiction of the subject in comparison with the relatively conservative iconography of Theophanes and Tzortzes. The sinners are again freely positioned in the space, are more numerous, and among them such figures as the Thief, the Slanderer, the Defiant of the Orthros of the Resurrection, the Rich Man, the Fornicator, the Drunkard, the *παρακαμπανύζον* (the man who steals in weigh), the *παραυλακιστής* (the man who steals land during plowing), etc. Female figures are also included, such as the one who refuses to get pregnant or breastfeeding the children and the fortune-teller (fig. 9). The methods of punishment for the sinners are also characteristic, as the Slanderer is punished by a snake which is clearly biting his tongue.[37] Many other forms of punishment are illustrated, but they are sadly indiscernible today. The snakes of the monastery of Diliou are depicted in a more naturalistic way here, while demons and torture devices are also included. In the lower section, the punishments of Hell are presented in an almost unified depiction and with a different perception from that of the Cretan school. We can vaguely discern the Gnashing of Teeth, the Sleepless Worm, the Outer Fire, the Darkness. In this work attributed to the Kontares brothers, it seems that the conservativeness of the time has no place, and the naked figures of the byzantine years[38] once again find a place to stay for the next centuries in ecclesiastical



Fig. 8. Island of Ioannina. Monastery of Diliou (1543)

τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων, Athens 2004, fig. 173.

[37] Garidis, Paliouras, *Μοναστήρια Νήσου*, fig. 334, 335.

[38] Generally about the nudity in the byzantine world, v. B. Zeitler, *Ostentatio Genitalium: Displays of Nudity in Byzantium*, in: *Desire and Denial in Byzantium*, ed. L. James, Aldershot 1999, 185–201.



Fig. 9. Island of Ioannina. Monastery of Philanthropenon (1560)

painting, with greater intensity in a subject which offers itself to secular popularization.

In Panagia Rassiotisa, in Kastoria (1553), a work attributed to Frangos Katelanos,[39] some of the sinners can be seen depicted in separate *diachora*, as we observed earlier, in 1521, depicted in the same way as in the monastery of Molyvdoskepastos or in the works of the Cretan artists, but also in a continuous narrative. Common elements with the works of the Kontares brothers are the nudity of certain sinners and the devices used on the damned, while also of note is the obsession of Katelanos with the depiction of punishments which are meted out to those who sleep long hours, which, of course, does not allow them to attend liturgical events such as the Sunday Mass or the Mass of the Resurrection (fig. 10). The nudity is combined with the conservative tradition here, with a different, however, perspective than that of Theophanes, which is closer to Macedonian patterns.[40]

In another work attributed to the Kontares brothers, in the narthex (lite) of the monastery of Varlaam at Meteora (1565), where the Second Coming is depicted, the individual punishments of the sinners are completely absent, but to the left of the fiery river there are groups of sinners who are being subjected to the punishments of Hell (the Lovers of Pleasure, Gnashing of Teeth, the Outer Darkness, Tartarus, the Worm).[41] The individual punishments are absent from Saint Nikolaos in Krapsi (1563) as well[42] and the scene of the Last Judgment is almost destroyed in the narthex of Saint Demetrios in Veltsista (1558–1560).[43]

In the remaining specimen from the 16th century in Epirus which preserves the punishment of the sinners, the painter followed the iconography of the representatives of the school of Thebes in combination with the iconography mainly of Macedonia.[44] The specimen in question is Saint Athanasios in Kato Merope of Pogoni (1584).[45] In Saint Athanasios, the completely nude sinners are punished by demons-snakes and with the objects with which they sinned in their lives. The Miller and the *παραυλακιστής* (the man who steals land during plowing) are punished either by being hung by the neck with their tools or by having them inserted in their posterior, or by

[39] G. Gounaris, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καί τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στήν Καστοριά*, Thessaloniki 1980, 139–142, pl. 50.

[40] V. for example, Živković, *Gračanica*, sh. p. 89; Davidov-Temerinski, *Ciklus Strašnog suda*, fig. 15, 16.

[41] G. M. Chatzouli, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα*, Thessaloniki 2002 (Unpublished PhD Thesis), 61, pl. 17, 19.

[42] A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 2001², 144, fig. 55a.

[43] *Μεταβυζαντινά μνημεία της Κληματιάς*, ed. V. Papadopoulou, Ioannina 2014, 68, fig. 60.

[44] Cf. for example St. Petka in Brajcino (Popovska-Korobar, *Church of St. Petka*, fig. p. 191).

[45] Chr. Merantzas, I. Kosti, *Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584) στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου*, Δωδώνη ΛΓ΄ (2004) 159–167, fig. 65–67.



Fig. 10. Kastoria. Panagia Rassiotissa (1553)



Fig. 11. Kato Meropi of Pogoni. St. Athanasios (1584)

being tied to them, while the Fornicator and the Fortune-teller are being devoured by snakes (fig. 11). Also characteristic is the punishment of those who sleep on Sundays and do not attend Mass. Of note is the inclusion of Judas, who is hunging among the sinners.[46] This presentation corresponds more to the everyday life of the people of the countryside and of the region, for whom the frauds, which were carried out against them by individuals who had common professions at the time – namely the wine merchants and millers – were significant sins. This representation assumes a more secular character and, at the same time, prepares us for the depictions of punishments which we shall see during the following century.

This viewpoint is expressed completely in one of the first drawings of the 17th century, that of Saint Nikolaos in Malouni of Thesprotia (1612/13) (fig. 12).[47] During the 17th century the artists of Epirus retain the basic iconographical types of the Kontares brothers at the monastery of Philanthropenon regarding the nudity of the figures, the depiction of more sinners and the interchange of demons, snakes and torture devices. This exact belief is expressed by Michael from the village Linotopi of Kastoria in one of his first works, in the Koimesis of Elafotopos (1616) (fig. 13).[48] The same types are also chosen

[46] *Ibid.*, fig. 66.

[47] N. Vasilikou, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στο Μαλούνι Θεσπρωτίας*, in: *16ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Athens 1996, 15.

[48] I. P. Chouliarás, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Athens 2009, 315–317.

Church	Date of Decoration	Punishments
1. Koimesis, Kato Meropi of Pogoni	end of 15th c.	–
2. Koimesis, Longades of Ioannina (narthex)	late 15th–early 16th c.	√
3. Mon. of Molyvdoskepastos	1521	√
4. Mon. of Diliou	1543	√
5. St. Demetrios, Veltsista (Klematia)	1558–1560	–
6. Mon. of Philanthropinon	1560	√
7. Mon. of Sts Apostoloi, Neromana of Trichonida	1560/61	–
8. St. Nikolaos, Krapsi	1563	–
9. St. Athanasios, Kato Meropi	1584	√
10. St. Nikolaos, Douviani of Dropolis	3rd quarter of 16th c.	–
11. Mon. of Dryanos, Dropolis	1568/69–1583	–
12. Mon. of Giromeri, Thesprotia	1577–1590	–
13. Mon. of Fotmou, Aitolia	1589	–
14. Koimesis, Longades of Ioannina (south wall of the nave)	last decades of 16th c.	–

Pl. 1. Epirus and Aetoloakarnania. Churches with Last Judgment scenes (15th–16th c.)



Fig. 12. Malouni of Thesprotia. St. Nikolaos (1612/3)

during the mid 17th century from another known artist of Epirus, who hailed from the (abandoned today) village of Grammos or Grammosta in Kastoria, Ioannis Skoutaris. In the monastery of Spelaion in Saraqinishta of Lunxheri (1658/59),[49] a monastery which today is in Albania, but belongs to the wider geographical area of Epirus, the sinners are tortured by devices and by demons, and the man who sleeps on Sunday does also appear in the same pattern as that of the Rassiotissa. We can see that during the mid-century, the tradition initiated by the local school is still strong. At the end of the 17th century, the secular elements become dominant in tandem with the popular understanding regarding who must be tried as a sinner, and create the iconographic basis of the subject for the following century.[50] We can see here first the voluptuousness of the couple which sleeps on Sundays in a representation found in the narthex of the monastery of Saint Athanasios in Pogdoriani (Ano Parakalamos) of Pogoni (1688),[51] a scene with secular elements which, at the same time, is quasi-folkloric in its rendering (fig. 14), while in the monastery of Seltsou (1697) at Piges of Arta we see the enrichment of the scene with imaginative tortures and the sinners, as understood by the then contemporary viewpoint (the Adulterer, the Whore, the Thief, the Miller, the Sleeper on Sunday, etc.) (fig. 15).[52]



Fig. 13. Elafotopos of Zagori. Koimesis of the Theotokos (1616)

From the remaining depictions of punishments which are known during the 16th century in neighboring Thessaly, in the one in the Panagia in Katechori of Pelion (end of 16th c.)[53] the sinners are different in certain details

---

49 Th. Tsampouras, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό* I, Thessaloniki 2013 (Unpublished PhD Thesis), 368–370.

50 Garidis, *Les punitions*, 16–17.

51 V. about the phase of 1688, N. Vassilicù, *Le chiese della Metamorfosis a Repetista e di Sant'Atanasio ad Ano Parakalamos. Svolgimenti pittorici a Palià Pogdoriani nell'area Epirota, dal XV secolo al 1546*, Padova 2011 (Unpublished PhD Thesis), 44.

52 M. Tsiapali, *Η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας*, Ioannina 2003 (Unpublished PhD Thesis), fig. 122α–γ.

53 M. Nanou, *Όψεις της τοιχογραφίας στο Πήλιο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*, Εν Βόλω 2004, vol. 12 (Ιανουάρ.–Μάρτ.), 70–71.



Fig. 14. Pogdoriani (Ano Parakalamos) of Pogoni. Monastery of St. Athanasios (1688)



Fig. 15. Piges of Arta. Monastery of Seltsou (1697)

from the corresponding iconography of Epirus and call to mind more conservative Paleologan patterns (fig. 16).[54] Their restrained postures, the absence of torture devices, the grouping of the sinners (robbers, uncompassionate men, unjust men, unmerciful men), the escorting demons on either side of the groups of sinners, all these are elements reflect the Cretan art as well. The individual punishments are limited only to three: the whore, the fornicator and those who sleep on Sunday. A similar picture emerges from the few fragments of the punishments of the sinners in the monastery of Vytouma (1599/1600),[55] where the Macedonian tradition coexists with Cretan models. In the same church, and in fact on the outer surface of the western wall of the narthex, a representation of the Second Coming is once again depicted, which is dated possibly in 1662.

During the 17th century, again in Thessaly, where the dominance of the Cretan school created powerful iconographic models we see the continuation of the iconography of Theophanes and Neophytos, combined with popular imagination. In the church of the Taxiarches in Platanos of Trikala (1602?),[56] one of the first works of the 17th century in Thessaly, we see the survival of the conservative patterns of Theophanes in the depiction of the sinners (fig. 17). Of course, everyday life offers a more plebeian side to

54 Cf. for example P. A. Underwood, *The Kariye Djami* III, New York 1966, fig. 398–403; Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, pl. V.9–10.

55 About the catholicon, v. E. St. Triviza, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)*, Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2 (2006), Βόλος 16. 3 – 19. 3. 2006, vol. 1, Volos 2009, 567–583.

56 I. Vitaliotis, *Le vieux catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores. La première phase des peintures murales*, Paris 2001, 427–428, fig. 242.



Fig. 16. Katechori of Pelion. Panagia (late 16th c.)

the scene, and the torture devices are included. However, in the church of the Koimesis of the Theotokos in Anatoli of Kissavos (around 1632)[57] the development of the punishments of the sinners is completely different from that of the major schools of the 16th century. A group of sinners is depicted hanged upside down in a row, while certain figures have items hanging from their necks (fig. 18), calling to mind Macedonian works such as the depiction in the monastery of Mavriotissa in Kastoria (13th c.).[58]

In the remaining monuments from the 16th century in Macedonia, as is evident, for example in the narthex of Panagia in Trigoniko of Kozani (1551/2),[59] the only individual punishment that survives is that of the person who sleep on Sunday, reminiscent Macedonian patterns and the work of Katelanos (fig. 19). In the narthex of Saint Demetrios of Palatitsa in Emathia (after 1570),[60] the very few extant scenes depicting the punishments of sinners, are covering paradoxically the lowest zones of the eastern part of the north and south wall, under the full body saints and correspond to the conservative iconographical tradition of the school of Ohrid.[61] Among the sinners very interesting are the presences of the false witness (*ὁ ψευδομάρτηρος*) and the publican (*ὁ κάπελας*). Unfortunately, the punishments are not preserved in any other church in a satisfactory enough condition, and, as a result, we cannot verify whether this trend, that is, the continuation of the iconographical tradition of Macedonia does also continue in this composition. Naturally, a small fragment which survives from Saint Demetrios of Gratsiani, in Velvendos of Kozani (1593) shows an advanced iconography with a demon treading on the head of a sinner.[62]

The depictions which survive from 17th century in Macedonia are plenty but especially during the early part of the century they appear to have been strongly influenced by the secularization of the subject and do not seem to follow any particular iconographic cycle but rather a combination of all of them. As we can see in the narthex of the church of the Presentation of the Theotokos in Tsiatsapa in Kastoria (1613/4) the postures may be restrained, however the punishments are severe, in particular that of the *παραυλακιστής* who appears to have been yoked by the neck to a plowshare and is depicted plowing.[63] We can identify the same elements in Saint Athanasios in Skotina of Pieria (3rd decade of the

---

[57] E. Tsimpida, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, Volos 2011 (Unpublished PhD Thesis), 42.

[58] St. Pelekanidis, *Καστορία I. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Thessaloniki 1953, pl. 81b.

[59] About the church, v. I. D. Dimopoulos, *Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά*, Kozani 1994, 882–883; K. Katsikis, *Η μνημειακή ζωγραφική στην περιοχή των Καμβουνίων κατά το 16ο και 17ο αιώνα. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία*, Thessaloniki 2012 (Unpublished PhD Thesis), 18–20.

[60] A. Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Athens 1991, 189–190.

[61] Mojsoska, *Sveta Bogorodica Bolnička*, fig. p. 58, 62, 81.

[62] Katsikis, *Η μνημειακή ζωγραφική*, 30–32, pl. 75γ.

[63] M. Paissidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Athens 2002, 173–175, pl. 77.

Church	Date of Decoration	Punishments
1. Metamorphosis, Doliche of Elassona	1515	–
2. Mon. of Anapafsas, Meteora	1527	√
3. Timios Prodromos, Rapsani	1546	–
4. Mon. of Roussanou, Meteora	1560	–
5. Mon. Varlaam, Meteora	1565	–
6. St. Nikolaos, Megalochori of Trikala	1568	√
7. Koimesis, Kalampaka	1573	√
8. St. Nikolaos, Neochori of Karditsa	mid. 16th c.	–
9. Panagia, Pythio of Larissa	mid. 16th c.	–
10. Panagia Portarea, Portaria of Pelion	1581	–
11. Panagia, Katechori of Pelion	late 16th c.	√
12. Mon. of Vytouma	1599/1600	√

Pl. 2. Thessaly. Churches with Last Judgment scenes (15th–16th c.)



Fig. 17. Platanos of Trikala. Taxiarches (1602?)



Fig. 18. Anatoli of Kissavos (Larissa). Koimesis of the Theotokos (around 1632)

17th c.),[64] where the intensity and the fierceness of the punishments brings to mind the corresponding representations of the same century in Epirus (fig. 20), while the depiction of the punishments of Hell at bottom right with only chromatic separations copies a similar depiction by Theophanes. Of particular interest is the repainted scene in the narthex of Saint Ioannis Prodromos in Boboshtica of Korytsa, possibly

64 Th. Papazotos, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στην Πιερία*, in: *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία*, Thessaloniki 1985, 67.



Fig. 19. Trigoniko of Kozani. Panagia (1551/2)

dated to the mid-17th century.[65] The death of the Sinner and of the Just Man is depicted underneath Heaven, while the damned at bottom right are depicted naked and hanging by hooks, reminiscent of Paleologan types[66] and the representation of the monastery of Diliou (fig. 8).

In order to summarize the iconographical examination of the punishments of the sinners in the works of the two major schools of the 16th century, we must point out their different sources, at least regarding this subject. Theophanes, Neophytos and Tzortzes appear exceptionally conservative, perhaps pressured by the strict environment in which they live and work, an environment which could not be different when we are referring to the two greatest monastic centers of Orthodoxy, Meteora and Mt. Athos.[67] They use separate frames for each punishement, repeat certain types of sinners, avoid the depiction of women, and normally use limited number of devices which prolong the suffering. However the conservative view of the subject is not unknown in the Paleologan painting as we can see in the church of Saint Ioannis Argentis in Chios (second half of the 14th c.).[68] On the other hand, the representatives of the school of Thebes continue the common Paleologan tradition,[69] which, of course, has older roots,[70] and depict the sinners naked, and being punished harshly by demons-snakes and in certain cases by the items of

[65] The date of the reconstruction of the church is 1591; v. A. Stransky, *L'église Saint-Jean de Boboščica, en Albanie*, Revue des études slaves 16 (1–2) (1936) 76–79.

[66] Cf. for example, Chr. Chatzichristodoulou, D. Myriantheys, *Ο ναός της Παναγίας της Ασίνου*, Lefkosia 2002, fig. p. 35.

[67] Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, 121 ff.

[68] O. Vassi, *Ο ναός του Αγίου Ιωάννη Αργέντη στον Παλιό Καταρράκτη Χίου,* in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, ed. V. Katsaros, A. Tourta, Athens 2015, 161-162, fig. 9, 11.

[69] Garidis, *Les punitions*, fig. 7, 8, 9; idem, *Études sur le Jugement dernier*, pl. XLI.82, XLV.90; Vassilaki, *Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών*, fig. 1–5, 7–10.

[70] Garidis, *Les punitions*, fig. 1; idem, *Études sur le Jugement dernier*, pl. X.19.

Church	Date of Decoration	Punishments
1. Panagia Chaviara, Veroia	1497/8	–
2. Refectory of Lavra monastery	1527–1535	√
3. Monastery of Koutloumousion	1539/40	–
4. Archistratigos Michael, Aiani of Kozani	1549	–
5. Panagia, Trigoniko of Kozani	1551/2	√
6. Panagia Rassiotissa, Kastoria	1553	√
7. Refectory of Dionysiou monastery	after 1553	√
8. St. Georgios Vounou, Kastoria	mid. 16th c.	–
9. Mon. of Docheiariou	1568	–
10. St. Nikolaos of Anthimos, Veroia	1571	–
11. Refectory of Xenophon monastery	mid. 16th c.	–
12. St. Demetrios, Palatitsia of Emathia	after 1570	√
13. St. Demetrios of Gratsiani, Velventos	1593	√
14. St. Nikolaos of Karavidas, Kastoria	1593	–
15. Panagia Faneromeni, Nea Skioni (Chalkidiki)	late 16th c.	–

Pl. 3. Macedonia. Churches with Last Judgment scenes (15th–16th c.)



Fig. 20. Skotina of Pieria. St. Athanasios (1620–1630)

their professions, with which they sinned in their life on earth. The Kontares brothers and Frangos Katelanos use much more types of sinners, specific professional groups and many kinds of sinful women, including those who reject their children.

In conclusion, we have to stress that during the 16th century the iconography of the two important schools is circumscribed by the social environment within which it develops, and mainly in the Cretan school the punishments of the sinners are limited; mainly to those that the church believes to be sinners.[71] These are, of course, those people who succumb to the sins of adultery, blasphemy, slander, greed etc. The school of Northwestern Greece seems to avoid being contained within this strict frame and, while the basic sins are also included in the punishments, they include others which correspond to the contemporary public opinion on what constituted sin in society.[72] From the 17th century onward, however, the artists, especially concerning the subject of the punishment of the sinners, break free of the conservative tradition of the church and create rather provoking and intense scenes, which perhaps reflect the intensity or even the depressed sexuality which was dominant in that society.[73] The constant depiction of the Fornicator, the Whore, the sensual couples which sleep on Sundays and the harsh punishments which await in store for them, with particular emphasis on their sexual organs exactly denote the intense sexuality that these scenes contain.[74] The particular professional groups which are punished, also with extreme intensity and, in particular, with the insertion of the item of their trade in their posterior, express the perceptions of sexuality, but also of the foundations of the economy of that era and the non-acceptance or the intolerance of the simple people towards the theft which is perpetrated against them on a day-to-day basis by people, whose professions were necessary for their everyday survival or entertainment, such as the miller, the *παραυλακιστής*, the *παραζυγιαστής* or the *κρασοπούλος* (the wine merchant).[75] Special punishments are in store for the mothers who either reject their children or nurse the children of Turks, which possibly shows the fear of proselytism to Islam and its demonic nature.[76] The existence, finally, of a paranormal element and its condemnation as demonic is depicted in the punishments of the Fortuneteller or the Witch.

[71] Garidis, *Les punitions*, 14 ff.

[72] For example the miller or the *παραυλακιστής* (the man who steals land during plowing). For earlier examples of these types of sinners cf. Garidis, *Les punitions*, fig. 6.

[73] Garidis, *Les punitions*, 16–17; idem, *Études sur le Jugement dernier*, 86–87.

[74] The scenes of these punishments are not depicting simply naked bodies, but place particular emphasis on their sexual organs. About scenes of sexuality in the byzantine art, cf. for example M. Meyer, *Constructing Emotions and Weaving Meaning in Byzantine Art*, in: *Happiness or Its Absence in Art*, ed. R. Milano, W. L. Barcham, Newcastle upon Tyne 2013, 9–24, with the previous bibliography. There is of course the classic study of Albrecht Classen about the diachronical perception of sexuality. Cf. A. Classen, *The Cultural Significance of Sexuality in the Middle Ages, the Renaissance, and Beyond. A Secret Continuous Undercurrent or a Dominant Phenomenon of the Premodern World? Or: The Irrepressibility of Sex Yesterday and Today*, in: *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times: New Approaches to a fundamental cultural-historical and literary-anthropological theme*, ed. A. Classen, Berlin – New York 2008, 1–142.

[75] Sh. E. J. Gerstel, *The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium*, in: *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, ed. J. Contreni, S. Casciani, Florence 2002, 205–217; Tsiodoulos, *Τιμωρία*, 47 ff.

[76] C. G. Patrinelis, *Ο ελληνισμός κατά την πρώιμη Τουρκοκρατία (1453–1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης*, ΔΧΑΕ 16 (1991–1992) 36.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Angheben M., *Les Jugements derniers byzantins des XI^e–XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, CA 50 (2002) 105–134.

Batali J. N., *Aspetti dell'iconografia del Giudicio Finale nella pittura esterna Moldava dell'epoca di Pietro Rares (1527–1546)*, Byzantion 55/1 (1985) 39–68.

Christe Y., *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Milano 2000.

Classen A., *The Cultural Significance of Sexuality in the Middle Ages, the Renaissance, and Beyond. A Secret Continuous Undercurrent or a Dominant Phenomenon of the Premodern World? Or: The Irrepressibility of Sex Yesterday and Today*, in: *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times: New Approaches to a fundamental cultural-historical and literary-anthropological theme*, ed. A. Classen, Berlin – New York 2008, 1–142.

Davidov-Temerinski A., *Ciklus Strašnog suda*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 567–630, fig. 15, 16.

Garidis M. K., *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie, esthétique*, Thessalonique 1985.

Garidis M. K., *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier du XII^e à la fin du XIV^e siècle*, ZLUMS 18 (1982) 1–18.

Gerstel Sh. E. J., *The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium*, in: *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, ed. J. Contreni, S. Casciani, Florence 2002, 205–217.

Himka J.-P., *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, Toronto 2009.

Kepetzi V., *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier*, DChAE 17 (1993–1994) 99–112.

Le Jugement Dernier entre Orient et Occident, ed. V. Pace, texte de M. Angheben, Paris 2007.

Meyer M., *Constructing Emotions and Weaving Meaning in Byzantine Art*, in: *Happiness or Its Absence in Art*, ed. R. Milano, W. L. Barcham, Newcastle upon Tyne 2013, 9–24,

Meyer M., *Porneia. Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantin*, Cahiers de civilisation médiévale 52/204 (2009) 225–244.

Millet G., *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

Millet G., *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Paris 1927, pl. 141. 2.

Mitrevski N., *Freskoživopisot vo Pelagonija od sredinata na XV do krajot na XVII vek*, Skopje 2009, 67–69, 85, 99, 251, 253, 304–305.

Mojsoska L., *Sveta Bogorodica Bolnička*, Ohrid 2001, 80–82.

Mouriki D., *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St George near Kouvaras in Attica*, DChAE 8 (1975–1976) 145–171.

Nikolaïdès A., *Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre, une peinture inédite de la seconde moitié du XIV^e siècle*, DChAE 18 (1995) 71–78.

Passali A., *The Church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly (with ten Plates)*, JÖB 47 (1997) 245–256.

Popovska-Korobar V., *Church of St. Petka*, in: A. Serafimova et al., *Macedonian Cultural Heritage. Christian Monuments*, Skopje 2008.

Stavrakos Chr., *The Sixteenth Century Donor Inscriptions in the Monastery of the Dormition of the Virgin (Theotokos Molybdoskepastos). The Legend of the Emperor Constantine IV as Founder of Monasteries in Epirus*, Wiesbaden 2013, 151–154.

Stavropoulou-Makri A., *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 2001², 144.

Stransky A., *L'église Saint-Jean de Boboščica, en Albanie*, Revue des études slaves 16 (1–2) (1936) 76–79.

Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980.

The Road to Hell: Sins and their after-life Punishments in the Mediterranean, in: *Conference venue*, org. V. Tsamakda, Mainz 2013.

Todić B., *Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu u Gračanici*, ZLUMS 14 (1978) 193–204.

Underwood P. A., *The Kariye Djami* III, New York 1966, fig. 398–403.

Vassilicù N., *Le chiese della Metamorfosis a Repetista e di Sant'Atanasio ad Ano Parakalamos. Svolgimenti pittorici a Palià Pogdoriani nell'area Epirota, dal XV secolo al 1546*, Padova 2011 (Unpublished PhD Thesis), 44.

Velmans T., *Contribution à l'étude du Jugements Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin*, CB 6 (1984) 67–92.

Vitaliotis I., *Le vieux catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores. La première phase des peintures murales*, Paris 2001, 427–428.

Zeitler B., *Ostentatio Genitalium: Displays of Nudity in Byzantium*, in: *Desire and Denial in Byzantium*, ed. L. James, Aldershot 1999, 185–201.

Živković B., *Gračanica. Crteži fresaka*, Beograd 1989.

Acheimastou-Potamianou M., *Εικόνες και νοήματα στο νότιο εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής των Φιλανθρωπηνών*, in: *Μίλτος Γαρίδης (1926–1996), Αφιέρωμα* I, Ioannina 2003, 79–80 [Acheimastou-Potamianou M., *Eikones kai noēmata sto notion exōnarthēka tou katholikou tēs Monēs tōn Philanthrōpēōn,* in: *Miltos Garidēs (1926–1996), Aphierōma* I, Ioannina 2003, 79–80].

Acheimastou-Potamianou M., *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Athens 2009, 75–76 (Acheimastou-Potamianou M., *Ē Vlacherna tēs Artas. Toichographies*, Athens 2009, 75–76).

Acheimastou-Potamianou M., *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Athens 2004 (Acheimastou-Potamianou M., *Oi toichographies tēs monēs tōn Philanthrōpēōn sto Nēsi tōn Iōanninōn*, Athens 2004).

Agoritsas D. K., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων (1568)*, Τρικαλινά 25 (2005) 251 sqq. [Agoritsas D. K., *O zōgraphikos diakosmos tou naou tou Agiou Nikolaou sto Megalochōri Trikalōn (1568)*, Trikalina 25 (2005) 251 sqq].

Anagnōstopoulos A. S., *Οι Τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετεώρων*, vol. Α΄–Β΄, Thessaloniki 2010 (Unpublished PhD Thesis) 259–262 [Anagnōstopoulos A. S., *Oi toichographies tou katholikou tēs monēs Pousanou Meteōrōn*, vol. 1–2, Thessaloniki 2010 (Unpublished PhD Thesis) 259–262].

Bitha I., *Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο (13ος αιώνας – π. 1500)*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, ed. V. Katsaros, A. Tourta, Athens 2015, 441–456 [Bitha I., *Parastaseis tēs Deuteras Parousias stē Podo (13os aiōnas – p. 1500)*, in: *Aphierōma ston Akadēmaiko Panagiōtē L. Vokotopoulo*, ed. V. Katsaros, A. Tourta, Athens 2015, 441–456].

Chatzēchristodoulou Chr., Myriantheus D., *Ο ναός της Παναγίας της Ασίνου*, Lefkosia 2002 (Chatzēchristodoulou Chr., Myriantheus D., *O naos tēs Panagias tēs Asinou*, Lefkosia 2002).

Chatzēdakēs M., Drakopoulou E., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, vol. II, Athens 1997, 130, 399–401 [Chatzēdakēs M., Drakopoulou E., *Ellēnes zōgraphoi meta tēn Alōsē (1450–1830)*, vol. II, Athens 1997, 130, 399–401].

Chatzēiōannou K. P., *Αἱ παραστάσεις τῶν κολαζομένων εἰς τούς βυζαντινούς καί μεταβυζαντινούς ναούς τῆς Κύπρου*, ΕΕΒΣ 23 (1953) 290–303 [Chatzēiōannou K. P., *Hai parastaseis tōn kolazomenōn eis tous byzantinous kai metabyzantinous naous tēs Kyprou*, EEBS 23 (1953) 290–303].

Chatzoulē G. M., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16^ου αιώνα*, Thessaloniki 2002 (Unpublished PhD Thesis), 61 [Chatzoulē G. M., *O toichographikos diakosmos tēs litēs tou katholikou tēs Monēs Varlaam Meteōrōn. Symbolē stē meletē tēs metabyzantinēs zōgraphikēs tou 16^ou aiōna*, Thessaloniki 2002 (Unpublished PhD Thesis), 61].

Chouliaras I. P., *Η μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική στο λεκανοπέδιο των Ιωαννίνων (16^ος–17^ος αι.)*, in: *Πρακτικά Α΄ Πανηπειρωτικού Συνεδρίου "Ιστορία – Λογιοσύνη: Η Ήπειρος και τα Ιωάννινα από το 1430 έως το 1913"*, ed. G. Papageōrgiou, K. Th. Petsios, vol. Β΄, Ioannina 2015, 1139–1140 [Chouliaras I. P., *Hē metabyzantinē mnēmeiakē zōgraphikē sto lekanopedio tōn Iōanninōn (16^os–17^os ai.)*, in: *Praktika 1 Panēpeirōtikou Synedriou "Istoria – Logiosynē: Hē Hēpeiros kai ta Iōannina apo to 1430 eōs to 1913"*, ed. G. Papageōrgiou, K. Th. Petsios, vol. II, Ioannina 2015, 1139–1140].

Chouliaras I. P., *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16^ου και 17^ου αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Athens 2009, 315–317 (Chouliaras I. P., *Hē entoichia thrēskeutikē zōgraphikē tou 16^ou kai 17^ou aiōna sto Dytiko Zagori*, Athens 2009, 315–317).

Dekazou A., *Οι ατομικές τιμωρίες των αμαρτωλών στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική*, Athens 1998 (Dekazou A., *Oi atomikes timōpies tōn amartōlōn stēn parastasē tēs Deuteras Parousias stē byzantinē kai metabyzantinē mnēmeiakē zōgraphikē*, Athens 1998).

Dēmopoulo I. D., *Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά*, Kozani 1994, 882–883 (Dēmopoulo I. D., *Ta para ton Aliakmona ekklēsiastika*, Kozani 1994, 882–883).

Drakopoulou E., *Ο φόβος της τιμωρίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική*, in: *Οι συλλογικοί φόβοι στην ιστορία*, Athens 2000, 93–110 (Drakopoulou E., *O phovos tēs timōrias stē byzantinē kai metabyzantinē zōgraphikē*, in: *Hoi syllogikoi phovoi stēn istoria*, Athens 2000, 93–110).

Drandakēs N. V., *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995, 462–463 (Drandakis N. V., *Byzantines toichographies tēs Mesa Manēs*, Athens 1995, 462–463).

Garidēs M., Paliouras A., *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων: Ζωγραφική*, Ioannina 1993. (Garidēs M., Paliouras A., *Monastēria Nēsou Iōanninōn: Zōgraphikē*, Ioannina 1993).

Gounarēs G., *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καί τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στήν Καστοριά*, Thessaloniki 1980, 139–142 (Gounarēs G., *Hoi toichographies tōn Agiōn Apostolōn kai tēs Panagias Pasiōtissas stēn Kastoria*, Thessaloniki 1980, 139–142).

Katsikēs K., *Η μνημειακή ζωγραφική στην περιοχή των Καμβουνίων κατά το 16º και 17º αιώνα. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία*, Thessaloniki 2012 (Unpublished PhD Thesis), 18–20 [Katsikēs K., *Hē mnēmeiakē zōgraphikē stēn periochē tōn Kamvouniōn kata to 16º kai 17º aiōna. Symbolē stē meletē tēs metabyzantinēs zōgraphikēs stē Dytikē Makedonia*, Thessaloniki 2012 (Unpublished PhD Thesis), 18–20].

Lytarē F., *Προσέγγιση στην τέχνη του ζωγράφου Νεοφύτου Στρελίτζα Μπαθά. Υπογεγραμμένα και αποδιδόμενα έργα του*, in: *36º Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Athens 2016, 75–76 (Lytarē F., *Prosengisē stēn technē tou zōgraphou Neophutou Strelitza Batha. Ypogegrammena kai apodidomena epga tou*, in: *36º Symposio Byzantinēs kai Metabyzantinēs Archaiologias kai Technēs. Programma kai perilēpseis eisēgēseōn kai anakoinōseōn*, Athens 2016, 75–76).

Maderakēs St. N., *Ἡ Κόλαση καί οἱ ποινές τῶν κολασμένων σάν θέματα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στίς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης*, Ὕδωρ ἐκ Πέτρας 2–6, 185–236 (1978), 21–80 (1979) and 51–130 (1980–1981) [Maderakēs St. N., *Hē Kolasē kai oi poines tōn kolasmenōn san themata tēs Deuteras Parousias stis ekklēsies tēs Krētēs*, Ydōr ek Petras 2–6, 185–236 (1978), 21–80 (1979) and 51–130 (1980–1981)].

Merantzas Chr., Kōstē I., *Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584) στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου*, Δωδώνη ΛΓ΄ (2004) 159–167 [Merantzas Chr., Kōstē I., *Hē zōgraphikē tou Agiou Athanasiou (1584) stēn Katō Meropē Pōgōniou*, Dōdōnē 33 (2004) 159–167].

Μεταβυζαντινά μνημεία της Κληματιάς, ed. V. Papadopoulou, Ioannina 2014, 68 [*Metavyzantina mnēmeia tēs Klēmatas*, ed. V. Papadopoulou, Ioannina 2014, 68].

Mpekiaris A., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (1568)*, vol. Α΄–Β΄, Ioannina 2012 (Unpublished PhD Thesis) 103–116 [Mpekiaris A., *O zōgraphikos diakosmos tou narthēka kai tēs litēs tēs monēs Docheiariou (1568)*, vol. I–II, Ioannina 2012 (Unpublished PhD Thesis) 103–116].

Nanou M., *Όψεις της τοιχογραφίας στο Πήλιο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*, Εν Βόλω 2004, vol. 12 (Ιανουάρ. – Μάρτ.) 70–71 [Nanou M., *Hopseis tēs toichographias sto Pēlio kata tē metavyzantinē periodo*, En Volō 2004, vol. 12 (Ianouar. – Mart.) 70–71].

Paissidou M., *Στοιχεία κοσμικής ζωγραφικής σε τοιχογραφίες ναών της Καστοριάς του 17ου αιώνα*, Δυτικομακεδονικά γράμματα 8 (1997) 155–174 [Paissidou M., *Stoicheia kosmikēs zōgraphikēs se toichographies naōn tēs Kastorias tou 17ou aiōna*, Dytikomakedonika grammata 8 (1997) 155–174].

Paissidou M., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Athens 2002, 173–175 (Paissidou M., *Hoi toichographies tou 17ou aiōna stous naous tēs Kastorias. Symvolē stē meletē tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs tēs Dytikēs Makedonias*, Athens 2002, 173–175).

Paliouras A. D., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Agrinio 2004², 239–243 (Paliouras A. D., *Vyzantinē Aitōloakarnania*, Agrinio 2004₂, 239–243).

Pantou E., *Οι ατομικοί κολασμοί των αμαρτωλών σε μεταβυζαντινούς ναούς της Μάνης*, in: *Επιστημονικό Συμπόσιο στη μνήμη Νικολάου Β. Δρανδάκη για τη Βυζαντινή Μάνη*, Σπάρτη 2008–2009, 233–258 (Pantou E., *Hoi atomikoi kolasmoi tōn amartōlōn se metavuzantinous naous tēs Manēs*, in: *Epistēmoniko Symposio stē mnēmē Nikolaou V. Drandakē gia tē Vyzantinē Manē*, Spartē 2008–2009, 233–258).

Papazotos Th., *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στην Πιερία*, in: *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία*, Thessaloniki 1985, 67 (Papazotos Th., *Hē metavyzantinē zōgraphikē stēn Pieria*, in: *Hoi archaiologoi miloun gia tēn Pieria*, Thessaloniki 1985, 67).

Patrinelis C. G., *Ο ελληνισμός κατά την πρώιμη Τουρκοκρατία (1453–1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης*, ΔΧΑΕ 16 (1991–1992) 36 [Patrinelis C. G., *O ellēnismos kata tēs prōimē Tourkokratia (1453–1600). Geniikes paratērēseis kai syschetismoi me tēn historikē exelixē tēs metavyzantinēs technēs*, DChAE 16 (1991–1992) 36].

Pelekanidis St., *Καστορία Ι. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Thessaloniki 1953 (Pelekanidis St., *Kastoria I. Vyzantiai toichographiai. Pinakes*, Thessaloniki 1953).

Philotheou G., *Η τοιχογραφία της Δευτέρας Παρουσίας στην εκκλησία της Παναγίας Καθολικής στο Πελένδρι (Κύπρος)*, in: *16º Συμπόσιο Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία*, Athens 1996, 77 [Philotheou G., *Hē toichographia tēs Deuteras Parousias stēn ekklēsia tēs Panagias Katholikēs sto Pelendri (Kypros),* in: *16º Symposio Christianikē Archaiologikē Etaipeia,* Athens 1996, 77].

Sofianos D. Z., Tsigaridas E. N., *Ἅγια Μετέωρα. Ἱερά Μονή Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. Ἱστορία – Τέχνη*, Trikala 2003, 270–287 (Sofianos D. Z., Tsigaridas E. N., *Hagia Meteōra. Hiera Monē Hagiou Nikolaou Hanapausa Meteōrōn. Historia – Technē*, Trikala 2003, 270–287).

Tavlakis I. E., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους*, Ioannina 1997 (Unpublished PhD Thesis) [Tavlakis I. E., *To heikonographiko programma stis Trapezes tōn Monōn tou Agiou Horous*, Ioannina 1997 (Unpublished PhD Thesis)].

Tourta A., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Athens 1991, 189–190 (Tourta A., *Hoi naoi tou Agiou Nikolaou stē Vitsa kai tou Agiou Mēna sto Monodendri*, Athens 1991, 189–190).

Toutos N., Fousteris G., *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος–17ος αιώνας*, Athens 2010, 84 sqq. (Toutos N., Fousteris G., *Heuretērion tēs mnēmeiakēs Zōgraphikēs tou Agiou Horous, 10os–17os aiōnas*, Athens 2010, 84 sqq.).

Triviza E. St., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)*, Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2 (2006) Βόλος 16. 3 – 19. 3. 2006, vol. 1, Volos 2009, 567–583 [Triviza E. St., *O toichographikos diakosmos tou katholikou tēs Monēs Koimēseōs tēs Theotokou Vytouma Kalampakas (1600)*, in: *Arhaiologiko Hergo Thessalias kai Stereas Elladas* 2 (2006) Volos 16. 3 – 19. 3. 2006, vol. 1, Volos 2009, 567–583].

Tsampouras Th., *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16º και 17º αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό* I, Thessaloniki 2013 (Unpublished PhD Thesis), 368–370 [Tsampouras Th., *Ta kallitechnika ergastēria apo tēn periochē tou Grammou kata to 16º kai 17º aiōna. Zōgraphoi apo to Linotopi, tē Grammosta, tē Zerma kai to Bourmpoutsiko* I, Thessaloniki 2013 (Unpublished PhD Thesis), 368–370].

Tsiapali M., *Η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας*, Ioannina 2003 (Unpublished PhD Thesis) [Tsiapali M., *Hē entoichia Zōgraphikē tou 17ou haiōna stous naous nomou Artas*, Ioannina 2003 (Unpublished PhD Thesis)].

Tsimpida E., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, Volos 2011 (Unpublished PhD Thesis) 42 [Tsimpida E., *Hoi toichographies tēs Monēs Koimēseōs tēs Theotokou sto Megalovryso (1638/39) kai ē hentoichia xōgraphikē tou 17ou aiōna stēn eparchial Agias*, Volos 2011 (Unpublished PhD Thesis) 42].

Tsiodoulos S., *Τιμωρία, η σκοτεινή όψη της σεξουαλικότητας*, Athens 2012, 47 sqq. (Tsiodoulos S., *Timōria, hē skoteinē opsē tēs sexoualikotētas*, Athens 2012, 47 sqq.).

Vasilikou N., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στο Μαλούνι Θεσπρωτίας*, in: *16º Συμπόσιο ΧΑΕ*, Athens 1996, 15 (Vasilikou N., *Hoi toichographies tou Agiou Nikolaou sto Malouni Thesprōtias*, in: *16º Symposio ChAE*, Athens 1996, 15).

Vassi O., *Ο ναός του Αγίου Ιωάννη Αργέντη στον Παλιό Καταρράκτη Χίου*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, ed. V. Katsaros, A. Tourta, Athens 2015, 161–162. (Vassi O., *O naos tou Agiou Iōannē Argentē ston Palio Katarraktē Chiou*, in: *Aphierōma ston Akadēmaiko Panagiōtē L. Vokotopoulo*, ed. V. Katsaros, A. Tourta, Athens 2015, 161–162.)

Vassilaki M., *Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης*, Αρχαιολογία και Τέχνες 21 (November 1986) 41–46 [Vassilaki M., *Hoi parastaseis tōn kolaxomenōn gunaikōn stis ekklēsies tēs Krētēs*, Archaiologia kai Technes 21 (November 1986) 41–46].

Vocotopoulos P. L., *Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο*, ΔΧΑΕ 35 (2014) 143–182 [Vocotopoulos P. L., *O Xenos Digenēs stēn Ēpeiro*, DChAE 35 (2014) 143–182].

Поствизантијска иконографија индивидуалних мука грешника у представама пакла у северозападној Грчкој. Разлике и сличности у односу на критску сликарску школу

Јоанис П. Хулијарас

У чланку се испитују иконографске разлике између представа кажњавања грешника у сценама Страшног суда насталим у оквиру два главна уметничка тока XVI века, то јест две сликарске школе – критске и тебанске (односно школе северозападне Грчке). После тога је дат општи преглед цркава Епира, Тесалије, а донекле и Македоније, у којима се та посебна тема појављује током XV, XVI и XVII столећа. Испитивано је, при томе, да ли су особени иконографски мотиви у представљању грешника имали континуитет.

На основу резултата иконографског истраживања представа кажњавања грешника у сликарским делима две главне школе XVI века мора се указати на њихова различита исходишта, бар када је реч о овом предмету истраживања.

Главни представници критске школе показују се као изузетно конзервативни, можда под притиском строгих средина у којима живе и раде, то јест два највећа монашка центра православља – Метеора и Свете Горе. Они користе посебне оквире за представу сваког кажњавања, понављају одређени тип грешника и избегавају приказивање жена. По правилу, сликају ограничен број средстава за мучење и фигуре грешника представљају одевене. С друге стране, представници тебанске школе надовезују се на традицију раширену у доба Палеолога, али, свакако, старијих корена. Они приказују наге грешнике које сурово кажњавају демони змије. Понекад су ти грешници мучени предметима повезаним с њиховим занимањем, оним помоћу којих су згрешили у свом земаљском животу. Зографи тебанске школе сликају много више типова грешника – групе особених професија и различите врсте грешних жена, укључујући оне које су одбациле своју децу. Од XVII века ти уметници се, посебно када је реч о мотиву кажњавања грешника, ослобађају конзервативних традиција цркве и стварају прилично провокативне сцене, пуне жестине, које можда одражавају силовитост или чак потиснуту сексуалност, каква је превлађивала у том друштву.

О могућим изворима и ауторима дрворезних илустрација *Октоиха петогласника* (1494)*

Владимир Симић
Филозофски факултет, Универзитет у Београду**

UDC 761.1:7.04](093.3)
7.071
271.22-282.5(=163.1:497.16 Cetinje)»1494»
DOI 10.2298/ZOG1640159S
Оригиналан научни рад

Дрворезне илустрације у цетињском издању Октоиха петогласника из 1494. дуго су биле у средишту пажње истраживача због изузетне израде, али је недостатак архивских података допринео томе да питања у вези с њиховим изворима и ауторством остану неразрешена. Прожетост традиционалне иконографије новим, ренесансним мотивима указивала је на двојно порекло: традиционално, православно-српско, и ново, ренесансно-венецијанско. У раду се указује на Дубровник као на могуће место порекла стилско-декоративних елемената илустрација, а међу тамошњим сликарима и златарима траже се њихови аутори.

Кључне речи: Октоих петогласник, Цетиње, Макарије, Ђурађ Црнојевић, штампарство, дрворез, илустрације, Дубровник, ренесанса

Woodcut illustrations published in the Octoechos (Tone 5–8) in Cetinje in 1494 have long been the focus of researchers because of their exquisite workmanship. However, due to the lack of historical data, the questions regarding their sources and authors remain unsolved. Their complex style and composition indicate a dual origin: intertwining of the traditional Orthodox Serbian iconography with the new Venetian Renaissance motifs. This paper points to the city of Dubrovnik as a possible place of origin of some elements of illustrations, and seeks their authors among the local painters and goldsmiths.

Keywords: Octoechos (Tone 5–8), Cetinje, Makarije, Djuradj Crnojević, printing press, woodcut, illustrations, Dubrovnik, renaissance

Досадашња истраживања и претпоставке

Иако се *Октоих петогласник* објављен на Цетињу 1494. помиње већ у делима првих српских библиографа, његове илустрације остале су скривене оку истраживача све до XX века.[1] Прве је открио и објавио Ватрослав Јагић приписавши их јеромонаху Макарију, кога је сматрао „душом“ црнојевићког издавачког подухвата. Претпоставивши да је Макарије техником штампе овладао у Венецији, где га је послао још Ђурђев отац Иван Црнојевић, Јагић се осврнуо и на поједине уметничке проблеме: студирајући техничку страну иницијала, закључио је да они нису били ливени у металу, већ да су настали у техници ксилографије, а да су стилски били обликовани под утицајем старијих српских рукописа. Уочивши велику разлику у својствима слова, иницијала и орнамената између цетињских и влашких издања, погрешно је претпоставио да цетињски штампар Макарије није био она особа која је штампала прве књиге у Влашкој. Ипак, правилно је уочио да су цетињске инкунабуле настале под италијанским уметничким утицајем, док су влашке књиге имале византијско-источне уметничке одлике. Покушао је да Цетињску штампарију доведе у везу с краковском штампаријом Швајполта Фиола. Када је, неколико година касније, објавио фрагменте *Петогласника*, посебну пажњу привукао му је грб Ђурђа Црнојевића, а осврнуо се и на представу тројице мелода, на којој је уочио мешање венецијанских мотива с византијском садржином слике.[2]

* Рад је настао у оквиру пројекта *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001), подржаног од Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

** vmsimic@f.bg.ac.rs

[1] Ђ. Сп. Радојичић, *Две наше библиографске реткости*, ИЗ 8/1–3 (1952) 4–8; Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, Београд 1958, 97–98. На основу аналогије с великим бројем сачуваних примерака *Октоиха првогласника* Евгениј Л. Немировски извео је закључак да је *Петогласник* био штампан у најмање хиљаду примерака, иако се у историјској грађи из каснијег времена помиње постојање свега десетак примерака. До нашег времена стигла су укупно три одломка: тридесет седам листова из манастира Дечана, међу којима четири илустрације (Сабор бесплотних сила, Сабор светог Јована Претече, Издајство Јудино и Сабор светог Николе); један лист с представом Издајства Јудиног из збирке Душана Вуксана, који се данас чува у Државном музеју на Цетињу; познато је, иако не и сачувано, још осам листова из Народне библиотеке Србије, који су уништени у Другом светском рату; међу њима су биле и две илустрације, данас познате само на основу репродукција – Силазак у ад и Свети мелоди. Cf. Е. Л. Немировски, *Почеци штампарства у Црној Гори (1492–1496)*, Цетиње 1996, 351–361; Ђ. Сп. Радојичић, *Карактер и главни моменти из прошлости старих српских штампарија (XV–XVII века)*, ИЧ 6/7–9 (1950) 258. На основу тих фрагмената објављена су два фототипска издања ове књиге: *Октоих: од петог до осмог гласа: из штампарије Ђурђа Црнојевића*, Београд 1973, и *Октоих петогласник: издање Ђурђа Црнојевића*, ed. М. Убипарип, М. Лазић, М. Н. Мартиновић, Цетиње–Београд 2014.

[2] V. Jagić, *Der erste Cetinjer Kirchendruck vom Jahre 1494. Eine bibliographisch-lexicalische Studie*, Wien 1894, 1–10; idem, *Ein Nachtrag zum „ersten Cetinjer Kirchendruck vom J. 1494“*, AfSPh 25 (1903) 630–631.

Емил Пико, угледни француски филолог и романиста, у радовима о историји румунског штампарства дотакао се и проблема Цетињске штампарије. Анализирајући *Октоих првогласник*, препознао је у њему венецијанске иницијале и слова која су користили познати тамошњи штампари, попут Андреје Торезаниса.[3] Ту идеју је прихватио и потом продубио Јован Томић анализирајући вињете цетињског *Псалтира* и доводећи их у везу с књигама које је штампао Никола Жансон између 1470. и 1478. Откривши да је његова штампарија прешла у руке Андреје Торезаниса и да је поседовала ћирилска слова, извео је закључак да је управо њу касније откупио Ђурађ Црнојевић. Из тога је логично произлазило да су иницијали и вињете, а и дрворезне илустрације, били рад италијанских мајстора, те да су вероватно купљени у Италији у виду готових производа, као и сама штампарија, која је на Цетињу само пуштена у рад.[4] Томић се касније осврнуо и на судбину штампарије након пада Црне Горе под Турке и одласка Ђурђа Црнојевића у Венецију. Пажњу му је привукао поговор *Псалтира* Јеролима Загуровића, у којем је он саопштио да је пронашао слова Црнојевићеве штампарије у Венецији и да их је искористио за штампање те књиге. Ово питање је решавао Дејан Медаковић сматрајући да су иницијали рад домаће радионице и да су настали у ренесансном духу.[5]

Томићево мишљење о повезаности италијанске ренесансе и декорације цетињских књига потврдио је и Љубомир Стојановић. Сматрао је да такве украсе не би могао да изради православни монах попут Макарија и претпоставио да су уместо ћириличких иницијала у Венецији купљена истоветна латиничка слова, те искоришћена као замена.[6] Стојановић је сматрао да је Макарије имао улогу главног уредника и управника штампарије који је надзирао све сегменте рада. Као доказ да он није радио техничке послове, попут изливања слова или израде илустрација, Стојановић узима то што их у влашким издањима није поновио на истоветан начин. Дакле, тај посао су и на Цетињу и у Влашкој радиле неке друге особе.[7] Нешто касније Стојановић је објавио још један рад о историји старих српских штампарија, у којем је поновио раније ставове и додатно се ослонио на закључке Јована Томића.[8]

И Ђорђе Сп. Радојичић је допринео познавању украса цетињских инкунабула, мада је он више био окренут историјско-књижевним проблемима. За цетињски *Псалтир* је сматрао да садржи много лепих иницијала, по чему се разликује од *Првогласника*, иако није био илустрован као *Петогласник*.[9] За Макарија је претпоставио да се морао и пре цетињске епизоде бавити штампарским занатом, вероватно у Венецији, где је и овладао том вештином. Радојичић је у научни оптицај увео и примерак *Петогласника* из манастира Дечана, описавши при томе и три новооткривене илустрације: Сабор бесплотних сила, Сабор светог Јована Претече и Сабор светог Николе. У дечанском примерку *Петогласника* налазила се и представа Издајства Јудиног, коју је Радојичић пронашао 1941. залепљену у једном примерку *Првогласника* (сл. 1).[10]

Дејан Медаковић је последњи истраживач који се свеобухватно бавио овом темом, што је учинио у монографији посвећеној графици старих српских штампаних књига од XV до XVII века. Надовезујући се на радове својих претходника, претпоставио је да су Макарије и његови помоћници још одраније били упућени у штампарско-графичке послове. Истакао је феудално-меценатски карактер Цетињске штампарије, приписујући јој улогу последње просветитељске институције у времену нестанка средњовековне српске државе. Модернизаторску функцију видео је пре свега у технолошком искораку, јер је она деловала као средњовековни скрипторијум с механички убрзаним начином рада.[11] Медаковићеве ставове је прихватио и допунио Војислав Ђурић, истакавши да су на изглед цетињских књига пресудно утицали Венеција, Црна Гора и јужни приморски градови. То се јасно огледало на илустрацијама *Петогласника*, које су се својом иконографијом ослањале на традиционални православни иконопис, док је изведба указивала на руку сликара/дрворезбара готичке уметничке провенијенције. Могуће ауторе илустрација налазио је међу водећим дубровачким и которским сликарима друге половине XV века.[12] Мишљење слично томе имао је и Сретен Петковић, који је уочио снажне везе цетињских инкунабула с венецијанским штампарством, везе што су донеле низ новина у односу на традиционално обликовање рукописних књига. Насупрот византијској иконографији илустрација истакао је раскошан изглед ренесансног оквира, испуњеног приказима биљака и животиња, нагласивши да је управо тај сегмент однео превагу и одредио карактер читаве целине.[13] На сличан начин размишљао је и Рајко Вујичић, који је у декорацији оквира препознао уметничке елементе особене за раноренесансну скулптуру далматинских и црногорских приморских градова. Стога се запитао нису ли они у цетињски *Октоих* доспели неким другим путем, а не непосредно из Венеције, покушавајући опрезно да укаже на могућност постојања дубље везе с дубровачком уметношћу XV века.[14] У

3 É. Picot, *Coup d'œil sur l'histoire de la typographie dans les pays roumains au XVIe siècle*, Paris 1895, наведено према: Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 12.

4 Ј. Н. Томић, *Црнојевићи и Црна Гора (1479.–1528.): историјска расправа*, Београд 1901, 82–86.

5 Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 14, 93.

6 *Ibid*., 14–15; Љ. Стојановић, *Прилози к библиографији старих српских штампаних књига*, Глас СКА 66 (1903) 4.

7 *Ibid*., 10–11.

8 Idem, *Старе српске штампарије*, СКГ 7/3 (1902) 191–196.

9 Радојичић, *Карактер и главни моменти*, 255–258.

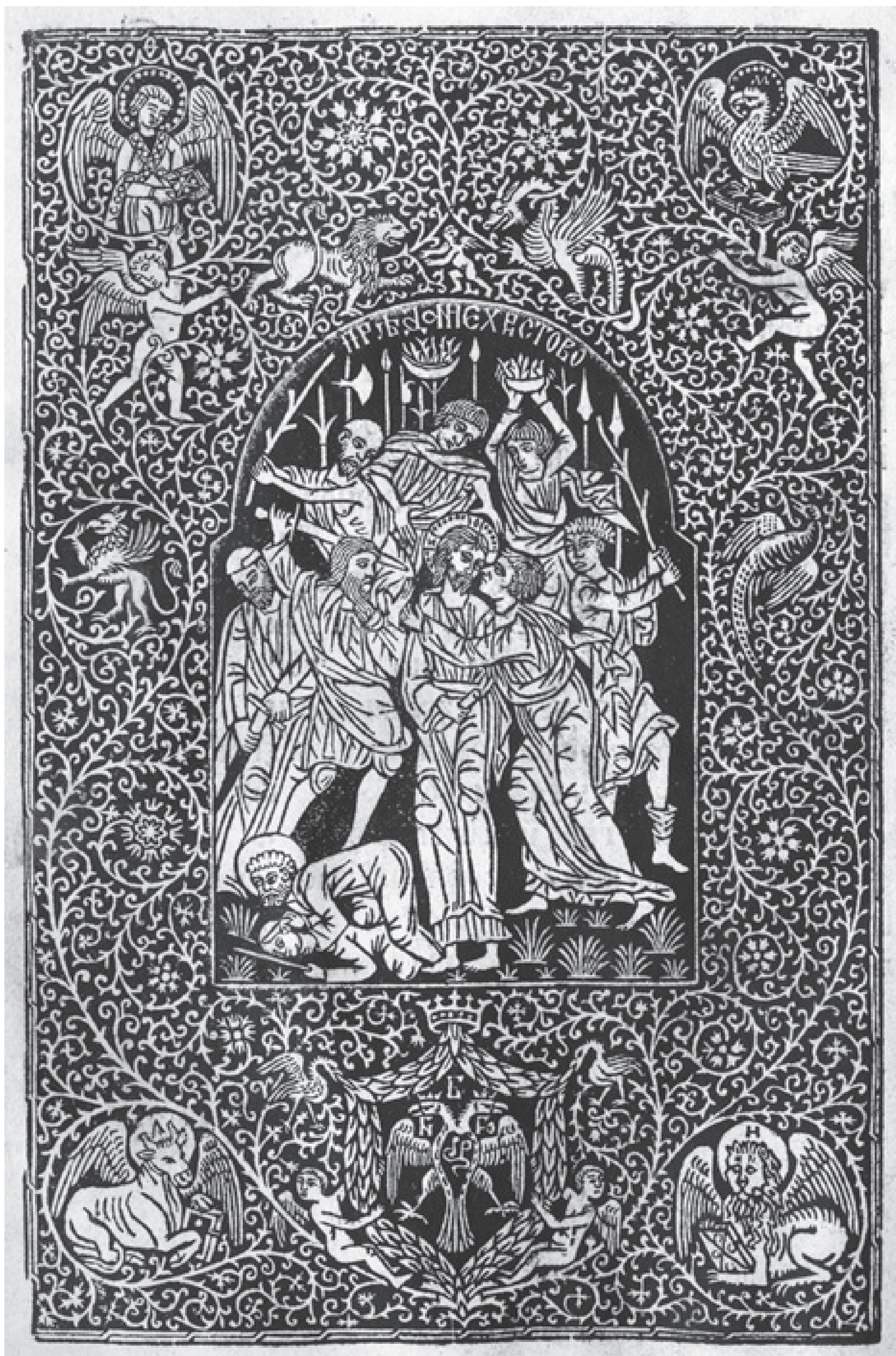
10 Idem, *Две наше библиографске реткости*, 6.

11 Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 28, 109–110.

12 *Историја Црне Горе* II/2, Титоград 1970, 501–505 (В. Ј. Ђурић).

13 С. Петковић, *Илустрације и књижни украс у српским штампаним књигама XV–XVII века*, in: *Пет векова српског штампарства 1494–1994*, ed. М. Пешикан, Београд 1994, 25–29; С. Петковић, *Илустрације српских штампаних књига XV–XVII века између Истока и Запада*, in: *Црнојевића штампарија и старо штампарство*, ed. Ј. М. Миловић, Подгорица 1994, 72.

14 Р. Вујичић, *Нека запажања о илустрацијама Октоиха петогласника Црнојевића штампарије*, in: *Црнојевића штампарија и старо штампарство*, 92–94.



Сл. 1. Издајство Јудино, дрворезна илустрација, Октоих петогласник, 1494. (фото: Манастир Дечани)
Fig. 1. The Betrayal of Christ, woodcut illustration, Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)

хронолошки последњем критичком осврту на ову тему Мирослав Лазић је истакао да се с временом као кључно издвојило питање о месту у којем су настали дрворезни клишеи илустрација. Од тога да ли је реч

о Венецији или Цетињу зависе и сва друга питања у вези с њиховом атрибуцијом, формом и садржајем.[15]

Фигуре и орнаменти

Илустрације у *Октоиху* изведене су помоћу два у дрвету резана клишеа, која су се међусобно надопуњавала: један је чинио изванредан декоративни оквир с лучним сводом, а други уметнут средишњи део са одређеном фигуралном представом. Оквир је био направљен у само једном примерку, док се средишњи део мењао. Ти први штампани дрворези имали су све одлике књижне илустрације италијанске ренесансе, а њихова висока уметничка вредност није досегнута све до XVIII века. Искусни цетињски мајстор компоновао је цртеж сачињен од различитих елемената као органску целину.[16] Оквир чине биљни орнаменти, то јест ренесансне витице завршене стилизованим цветовима са уплетеним фигурама грифона, лава, змаја и птица. У угловима су симболи јеванђелиста, означени почетним словима њихових имена. Забуну је изазвала представа лава као симбола јеванђелисте Јована, док је орао постао симбол јеванђелисте Марка. Иако то није била реткост ни пре ни после тог времена, изведен је закључак да је гравер овог клишеа сигурно био словенског порекла јер се Венецијанцу не би могло догодити да се забуни око симбола светог Марка, представљеног на свим јавним местима у граду.[17] Унутар тог оквира смењивале су се представе: Сабор бесплотних сила, Сабор светог Јована Претече, Издајство Јудино, Сабор светог Николе, Силазак у ад и Свети мелоди. Све оне заслужују подробну анализу и тумачење, али су за потребе овог рада у разматрање уведене само две – Сабор светог Јована Претече и Свети мелоди – јер се на основу њих могу показати уметничке везе Цетиња и Дубровника.

Иако је питање утицаја дубровачке уметности на уобличавање неких елемената илустрација *Октоиха* постављено још раније, овај проблем је у српској историографији остао неразрешен. Примећено је да су илустрације композиционо осмишљене и интониране у ренесансном духу, али и да се елементи који су ушли у састав оквира, упркос томе што су били познати и често коришћени у ликовним и примењеним уметностима средњег века, у таквој или сличној композиционој схеми не појављују ни у венецијанским ни у немачким штампаним књигама с краја XV века.[18] Крилати пути који придржавају симболе јеванђелиста и грб Црнојевића чести су ренесансни мотиви у скулптури градова попут Трогира, Шибеника, Дубровника или Котора.[19] С обзиром на удаљеност Венеције, логично је претпоставити да извориште појединих елемената декорације *Октоиха* треба тражити у непосредној околини Цетиња, а можда најпре у Дубровнику. Иако је услед разорног земљотреса који је у XVII веку готово уништио град сачувано мало старијих дубровачких споменика, на основу онога што је преостало чини се да се могу успоставити довољно чврсте везе, понајпре поређењем са скулптуралном декорацијом седишта дубровачке власти – Кнежевог двора.

Наиме, педесетак година пре оснивања Цетињске штампарије Кнежев двор је темељно обновљен због тешког оштећења проузрокованог пожаром који је изазвала експлозија барута 1435.[20] Обнова је поверена архитекти Онофрију ди Ђордану из Каве (Onofrio di Giordano della Cava) крај Напуља, што је омогућило снажнији доток ренесансних уметничких елемената из Италије. Градске власти су одлучиле да се „зидови граде од живог камена одлично исклесаног са пуно рељефних украса", а више детаља о томе пружио је очевидац Филип де Диверсис, познати хуманиста и учењак, у свом *Опису Дубровника*.[21] У изради скулптуралног програма палате учествовали су и Никола де Кирија (Nicola de Ciria) из Кремоне, интелектуалац и песник који је обављао службу градског бележника, и Киријако Пицеколи (Ciriaco Pizzecoli) из Анконе. Киријако из Анконе, типичан ренесансни интелектуалац и у то време један од водећих познавалаца античке епиграфике, стигао је у Дубровник 1443/1444. приликом обиласка Далмације, у потрази за античким натписима. Њих двојица су својим ауторитетом потврдила опште уверење да је Цавтат крај Дубровника у ствари антички Епидаурум, у којем је рођен Ескулап, античко полубожанство и митолошки оснивач медицине, што је граду донело престиж који се морао одразити и у скулптуралном програму Кнежевог двора.[22]

Иако је на обликовању прочеља радило неколико генерација мајстора, већину украса израдио је Петар Мартинов (Pietro di Martino) из Милана са својом радионицом. Они су на том и њему сличним пословима у Дубровнику били ангажовани скоро две деценије, од 1430. до 1450.[23] Петар је с помоћницима

---

[15] М. Лазић, *Издања Цетињске штампарије између традиције и иновације, функције и форме*, in: *Између традиције и иновације: 520 година од прве ћирилске књиге штампане на српскословенском језику*, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 2014, 30–35.

[16] Д. Медаковић је уочио да су илустрације у венецијанским књигама махом садржавале флоралне орнаменте, док су фигуралне представе почеле чешће да се појављују тек од деведесетих година XV века. Чак и тада је сваки орнамент функционисао као засебан декоративни елемент. Cf. Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 99.

[17] Овај важан али непоуздан аргумент у литературу је увео Д. Медаковић, а потом су се на њега ослањали многи каснији истраживачи. Супротно мишљење изнесено је у: Лазић, *Издања Цетињске штампарије*, 33.

[18] Вујичић, *Нека запажања о илустрацијама*, 89–91.

[19] *Ibid.*, 92.

[20] N. Grujić, *Knežev dvor u Dubrovniku prije 1435. godine*, PPUD 40 (2003–2004) 149–152. Додатна оштећења на двору настала су у другој експлозији барута 1463. У обнови која је потом уследила као државни инжењер ангажован је Јурај Далматинац, познати архитекта и скулптор, којем се приписују ренесансни импости на порталу. Cf. S. Kokole, *Renesansni vložki portala Kneževa dvora u Dubrovniku*, PPUD 26 (1987) 237.

[21] C. Fisković, *Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku*, PPUD 27 (1988) 89–90; F. de Diversis, *Opis Dubrovnika*, prev. Ivan Božić, Dubrovnik 1983, 17.

[22] На молбу Дубровчана саставио је два краћа текста, која су уклесана на плоче и истакнута на Кнежевом двору 1435. и Великој чесми 1448, а у којима је славио град и архитекту Онофрија де ла Каву. Cf. S. Kokole, *Cyriacus of Ancona and the revival of two forgotten ancient personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik*, Renaissance Quarterly 49/2 (1996) 235–240.

[23] Након тога је, на позив арагонског краља Алфонса, отишао у Напуљ, а одатле у јужну Француску, где је радио олтарске





Сл. 2а и 2б. Анђели йуши, дешаљ илусшрације, Окшоих йешогласник, 1494. (фошо: Манасшир Дечани)
Fig. 2a and 2b. Putti angels, woodcut illustration (detail), Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)

вероватно извео клесарски украс главних врата двора, с преломљеним касноготичким луком и његовим полуглавицама изнад оба довратника, у преплетеном рељефу. Међу мотивима које је ту приказао налазе се различите животиње (веверица, грифон медвед, змај, зечеви, мајмун и птице), али је понајвише малих пута који беру гроздове или се, уплетени у бујне витице лозе, крију по лишћу.[24] Конзоле у предворју двора декорисане су групним сценама у којима се по правилу појављују дечаци са животињама. Иако те сцене оличавају весели и раздрагани ренесансни дух, с обзиром на место на којем се налазе, несумњиво стоје у функцији репрезентације моћи, мудрости и праведне управе дубровачке власти.[25] На капителима стубова у предворју двора ренесансни клесар представио је лоптасте групице различитог воћа, птице раширених крила које га кљуцају и крилате дечаке посађене на коврџаво готичко лишће. На њима се уочава прелаз из касне готике у ренесансу, чије су елементе из Италије у својим бележницама и скиценблоковима донели Петар Мартинов и његови сарадници.[26]

Управо се на капителима појављују детаљи за које се може претпоставити да су послужили као предлошци за декоративни рам илустрација у *Октоиху*. Наиме, представе покренутих крилатих анђела пута у особеним ставовима, с медаљонима од увијених витица лозе, изгледају као да су прецртане с капитела (сл. 2а и 2б). Након што су се појавили средином XV века на капителима и бифорама Кнежевог двора, наги пути с крилима освојили су архитектонску пластику дубровачких стамбених зграда, фрањевачког и доминиканског самостана, као и декорацију сепулкралних споменика (сл. 3).[27] Одатле су их сликари и



Сл. 3. Анђели йуши, кайишел из йредворја Кнежевог двора у Дубровнику, средина XV века (фошо: PPUD)
Fig. 3. Putti angels, the capital of the column on the porch of The Rector's Palace in Dubrovnik, mid-15th century (photo: PPUD)

рељефе, гробне споменике и медаље за краља Рената и краљицу Јохану. Cf. C. Fisković, *Petar Martinov iz Milana*, 92.

[24] I. Fisković, *O značenju i porijeklu renesansnih reljefa s portala Kneževa dvora u Dubrovniku*, PPUD 26 (1987) 198–200; R. N. Klemenčić, *Kiparski ukras Kneževa dvora u Dubrovniku u 15. stoljeću – nekoliko priloga*, PPUD 39 (2001–2002) 282–297.

[25] C. Fisković, *Petar Martinov iz Milana*, 106–107.

[26] *Ibid*., 102–103.

[27] I. Fisković, *O značenju i porijeklu renesansnih reljefa*, 220 (посебно n. 72).



Сл. 4. Грб Ђурђа Црнојевића, дeтаљ илустрације, Октоих петогласник, 1494. (фото: Манастир Дечани)
Fig. 4. The coat of arms of Djuradj Crnojević, woodcut illustration (detail), Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)

скулптори копирали и преносили у друге медијуме, отварајући путеве за даље ширење тих представа; о томе може посведочити и илустрација *Петогласника* с приказом грба Црнојевића у доњем делу. Ту се налази полетан крунисани двоглави орао на штиту, а око њега се вије увезан флорални венац који придржавају два анђела чувара грба (сл. 4). У врху венца је круна, док је око орла монограм Ђурђа Црнојевића. Место грба на композицији пажљиво је одабрано, па он не надвисује симболе јеванђелиста, што одговара и дипломатичким правилима, по којима је то место предвиђено за печат. Исти грб се појављује и на једној од заставица *Првогласника*, а мотив двоглавог орла јавља се у каменој пластици Цетињског манастира и на позлаћеном сребрном печату са оснивачке повеље. Сачувани капители из старе цетињске цркве искоришћени приликом изградње нове цркве у XIX веку показују исклесан грб Црнојевића испод којег су се некад налазиле цветне волуте.[28] Представе анђела који између себе држе грб у венцу биле су заступљене у оновременом Дубровнику, а до данас су најбоље сачуване на четвоространој круни бунара у самостану Свете Кларе (сл. 5). Та раноренесансна новина стигла је на источну јадранску обалу из Венеције шездесетих година XV века, а цетињским примерцима по композицији и начину клесања највише одговарају они из сакристије цркве Светог Себастијана у Дубровнику. Учесталост оваквог приказа у ренесансној пластици Приморја указује на то да је ово био уобичајен облик државне и властеоске репрезентације.[29]

Детаљ илустрације *Октоиха* који приказује анђела пута како бежи од лава и змаја вероватно се заснива на општехришћанској симболици и представља душу што се на овом свету сусреће с различитим видовима напасти и искушења (сл. 6). Сличне сложене иконографске и алегоријске слојеве уочавали су и истраживачи скулптуралне пластике Кнежевог двора (сл. 7).[30] Сматра се да је програм портала двора израђен по узору на неку од старијих грађевина јер је обухватио есхатолошку иконографију уобичајену за такав тип архитектуре.[31] У густу биљну врежу антитетично су постављени позитивни и негативни симболи – пути, медвед, пас, грифон и змај – који приказ-

[28] О хералдичкој симболици орла у грбу Црнојевића cf. Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби*, Београд 2008, 148; *Цетињски манастир Рођења Пресвете Богородице: 1484–2014*, ed. Ј. Б. Маркуш, Цетиње 2014, 36–37, 59.

[29] *Историја Црне Горе*, 495 (са старијом литературом).

[30] I. Babić, *Mitološke i astronomsko-astrološke teme na Kneževom dvoru u Dubrovniku*, Adrias 17 (2010) 166–175.

[31] О проблему портала српских средњовековних цркава, са старијом литературом, више у: Ј. С. Ћирић, *Портали цркава моравске србије: архитектура и архитектонски украс*, рукопис докторске дисертације, Београд 2014. Такође cf. Ј. Магловски, *Студенички јужни портал – прилог иконографији студеничке пластике*, Зограф 13 (1982) 13–26; idem, *Дечанска скулптура – програм и смисао*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 214–215; Ј. Нешковић, *Портали цркве Светог Николе у Барију*, Зограф 29 (2002/2003) 33.



Сл. 5. Анђели носе грб, круна бунара у самостану Свете Кларисе у Дубровнику, XV век (према: Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća)

Fig. 5. Angels hold the coat of arms, the water well at the Convent of St. Claire in Dubrovnik, 15th century (after: Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća)



Сл. 6. Анђео путо између лава и змаја, детаљ илустрације, Октоих петогласник, 1494. (фото: Манастир Дечани)

Fig. 6. Putto angel between a lion and a dragon, woodcut illustration (detail), Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)



Сл. 7. Херој у борби са змајем, капител из предворја Кнежевог двора у Дубровнику, средина XV века (фото: PPUD)
Fig. 7. A hero fighting a dragon, the capital of the column in the porch of The Rector's Palace in Dubrovnik, mid-15th century (photo: PPUD)



Сл. 8. Грифон, детаљ илустрације, Октоих петогласник, 1494. (фото: Манастир Дечани)
Fig. 8. Griffin, woodcut illustration (detail), Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)



Сл. 9. Грифон, круна бунара у самостану Свете Кларисе у Дубровнику, XV век (према: Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća)
Fig. 9. Griffin, the water well at the Convent of St. Claire in Dubrovnik, 15th century (after: Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća)



Сл. 10. Паун, детаљ илустрације, Октоих петогласник, 1494. (фото: Манастир Дечани)
Fig. 10. A peacock, woodcut illustration (detail), Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)



Сл. 11. Рајске птице, капител из предворја Кнежевог двора у Дубровнику, средина XV века (фото: PPUD)
Fig. 11. Birds of paradise, the capital of the column on the porch of The Rector's Palace in Dubrovnik, mid-15th century (photo: PPUD)

ују универзалну и вечиту борбу између добра и зла.[32] На једној конзоли представљен је змај раширених крила и разјапљених чељусти, који насрће на младог полунагог хероја, наоружаног штитом и батином. Ликови змаја и сатира понављају се и на вратима, али и на круни бунара која се првобитно налазила на неком другом месту, да би знатно касније доспела у самостан клариса (сл. 8 и сл. 9).[33] На њој се са три стране налазе представе стварних и фантастичних животиња, које, у садејству с поменутим анђелима, образују симболичну целину микрокосмоса. На једној страни је грифон који се сукобљава с лавом газећи акантусово лишће, док је испод њега василиск што канџом напада медведа.[34] На другим странама бунара појављују се прикази борбе лава и медведа, змаја који дави гуску, пса у лову на јелена или орла који лови јагње, што све симболизује дуализам светла и таме, односно добра и зла.[35] Занимљиву претпоставку о томе да су мотиви животиња у *Октоиху* део промишљене и комплексне симболике изнео је Рајко Вујичић (сл. 10 и сл. 11).[36]

Црква

Други елемент илустрације који указује на дубровачке изворе јесте представа светих мелода која се у цетињској инкунабули налазила испред текста малог вечерња за суботу. Свети Јосиф Химнограф, свети Јован Дамаскин и свети Теофан приказани су као аутори песама у *Октоиху*, док се иза њих налази црква на коју се спушта благослов у виду Божије руке. Како се они доста ретко појављују заједно у минијатурном сликарству, претпоставља се да порекло ове иконографске схеме треба тражити у живопису.[37] Тамо се они јављају у оквиру композиције *О тебе радујетсја*, која је настала по истоименој химни приписаној светом Јовану Дамаскину и која је укључена у васкрсни осми глас *Октоиха*. Та представа се од XVI века среће

[32] M. Jurković, *Romanički motivi u skulpturi 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku*, in: *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, ed. I. Fisković, Zagreb 1991, 116; I. Fisković, *O značenju i porijeklu renesansnih reljefa*, 198–199. Концептуална повезаност скулптуралне декорације Дубровника, Котора, Рашке и Апулије истакнута је у више прилика, cf. Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 90–95.

[33] C. Fisković, *Romanički bestijarij na renesansnom bunaru u Dubrovniku*, Старинар 20 (1969) 98–100. У ризници овог самостана налазе се и готички реликвијари с богатом декорацијом изведеном из бестијаријума. Cf. V. B. Lupis, *Prilog poznavanju gotičkog zlatarstva u Dubrovniku*, Starohrvatska prosvjeta 35 (2008) 152–154.

[34] Jurković, *Romanički motivi u skulpturi*, 115–116 (о симболици лављег репа v. посебно n. 17). Све ове животиње биле су добро познате романичкој и готичкој скулптури Далмације и јужног Приморја. Из Диверсисовог описа сазнаје се да су и зидови старе дубровачке катедрале били украшени бројним рељефним приказима различитих животиња. Cf. Diversis, *Opis Dubrovnika*, 15.

[35] Упркос овом општеприхваћеном тумачењу приказа борбе животиња, постоје и нека која указују на другачија значења у црквеној скулптуралној декорацији у постиконокластичком периоду. Поред талисманског својства, истиче се и оно повезано с литургијским контекстом, пре свега са крштењем и оваплоћењем Логоса. Cf. A. Semoglou, *Le combat des animaux dans le décor religieux à Byzance après l'iconoclasme et sa référence eucharistique*, Ikon. Journal of Iconographic Studies 2 (2009) 126.

[36] Вујичић, *Нека запажања о илустрацијама*, 92.

[37] О иконографији светих мелода cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. W. Braunfels, Bd. VIII, Rom 1976, 2–3; Bd. VII, Rom 1974, 102–104, 207–209, 343–344.

у зидном сликарству бројних манастира широм Балкана, попут Грачанице и Раванице у Србији, Хумора и Сучевице у Румунији или Моливоклисије на Светој Гори. С обзиром на то да не постоје предлошци за ову композицију, остаје непознато ко ју је осмислио спојивши ауторски портрет с представом Богородичине химне.[38]

Врло рано је изнесена теза да је иза мелода приказана стара црква на Цетињу, задужбина Ивана Црнојевића, о којој се данас врло мало зна јер је крајем XVII века потпуно уништена у млетачко-турским ратовима. Ту претпоставку у науку је увео Ђорђе Радојичић поредећи три концептуално сличне гравире публиковане у различитим издањима *Октоиха* – цетињском 1494, влашком 1510. и грачаничком 1539. Како се код грачаничког примера показало да је у питању верно пренет изглед храма, закључио је да је и код друга два примера реч о реалном приказу манастира.[39] Превидео је, међутим, чињеницу да се у грачаничком *Октоиху* ради о фронтиспису, а не о једној од илустрација у читавом низу сличних, како је то било у цетињском. Ово се лепо уклапало у идеју о појави приказа манастира као седишта штампарија у раним штампаним књигама, поготово након открића влашког издања *Октоиха*, које је такође приписано Макарију.[40] Иако се и у њему појављује представа мелода с неком данас непознатом влашком црквом у позадини – за коју се без чврстих аргумената претпостављало да би могла бити она из Трговишта, Деалуа, Снагова или Говоре – остала је занемарена чињеница да се и ту радило о фронтиспису.[41] Радојичићеву претпоставку потврдио је потом Дејан Медаковић упоређујући храм приказан у цетињском *Октоиху* с планом основе манастира који је 1692. начинио италијански инжењер Франческо Барбијери. Након тога она у српској историографији бива сасвим прихваћена, па су даља истраживања и тумачења полазила од ње као од непобитне чињенице.[42] Опстала је чак и када се након изведених археолошких радова на том локалитету показало да представа на слици не одговара плану цркве на терену.[43]



Сл. 12. Свети мелоди, детаљ илустрације, Октоих петогласник, 1494. (фото: Манастир Дечани)
Fig. 12. Three hymnographers, woodcut illustration (detail), Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)

Ликовни аргументи који откривају везе дубровачких уметника са илустрацијама из *Октоиха* могу се уочити и на примеру представе храма. Иако нису били у то уверени, ни Дејан Медаковић ни Војислав Ђурић нису искључивали могућност да је Иван Црнојевић, градећи храм на Цетињу, у општим цртама подражавао изглед старе дубровачке катедрале, такође посвећене Богородици (светој Марији Великој), а касније уништене у Великом земљотресу 1667.[44] На-

[38] Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 153; М. Татић-Ђурић, *О Тебје радујетсја*, in: *Енциклопедија православља* II, ed. Д. М. Калезић, Београд 2002, 1351–1352; Ј. Николић-Новаковић, *О тебе радујетсја у зидном сликарству касног средњег века у Македонији*, Ниш и Византија 2 (2004) 345–347; Г. Геров, «*О Тебе радуется» в балканската живопис от XV–XVIII век*, Древнерусское искусство 17 (1995) 220–227.

[39] Ђ. Сп. Радојичић, *Извештај о раду на проучавању старих српских рукописа и штампаних књига као и других старина*, ИЧ 2 (1951) 345.

[40] Разлоге за Макаријев долазак у Влашку треба највише тражити у везама владарске породице Црнојевића с влашким кнежевима, тј. Каталине Црнојевић, која је била удата за влашког војводу Радуа Великог, и Максима Бранковића, кога је поменути војвода у то време поставио за влашког митрополита. Cf. К. Олар, *Макарије у румунској историографији*, in: *Црнојевића штампарија и старо штампарство*, 106–111; С. Томин, *Владика Максим Бранковић*, Нови Сад 2007, 34–39 (са старијом литературом); R. Ş. Vergatti, *Le règne de Radu le Grand*, in: *Cartea. România. Europa. Lucrările simpozionului internațional*, ed. J. Rotaru, București 2009, 162–163.

[41] *Liturghierul lui Macarie*, ed. P. Panaitescu, București 1959, XXXI–XXXIV; E. L. Nemirovskij, *Gesamtkatalog der Frühdrucke in kyrillischer Schrift II. Die Druckereien des Makarije in der Walachei und von Giorgio Rusconi in Venedig*, Baden-Baden 1997, 15–17; A. Erich, N. Vârgolici, *Controversy regarding the printing of the first book in the Romanian space. The Liturgy Book (1508)*, Studii de Biblioteconomie şi Ştiința Informării 13 (2009) 164–167.

[42] Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 106–107; *Историја Црне Горе*, 492.

[43] Стара црква на Цетињу била је једнобродна грађевина с куполом, олтарским простором који је имао три полукружне апсиде и тремом што је цркву окруживао с јужне, западне и северне стране. Трем је био ослоњен на конзоле уграђене у зидно платно саме цркве, а с друге стране на лукове ношене колонадом коју је чинило осамнаест стубова. Cf. B. Borozan, *Sakriveni iskaz gravure iz cetinjskog Oktoiha*, Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu 44 (2010) 614–615.

[44] В. Ђурић је сматрао да су цетињски манастир градили дубровачки мајстори по позиву Ивана Црнојевића. О том питању, са освртом на старију литературу, v. *Историја Црне Горе*, 492–494. Б. Борозан сматра да је реч о фиктивном моделу цркве,

име, црква на цетињској гравири тробродна је базилика, с куполом на средини централног брода, виђена са северозападне стране (сл. 12). Средњи брод је знатно виши од бочних и има пет лучно завршених прозорских отвора, док се на зиду бочног брода налази један готички отвор, тролучно завршен. Четири приказана прозора на тамбуру наводе на закључак да их је било укупно осам. Портал има два пара стубова који носе надвратник, а изнад њега су лунета са крстом и лучни завршетак с декоративном бордуром. Над њом се налази осмолатична розета. Црква на слици изграђена је од правилних тесаника, водоравно послаганих. И дубровачка катедрала настала у XII веку на старијим темељима била је тробродна базилика с куполом и округлим тамбуром без постоља и са полукружном апсидом (сл. 13). Осветљена светлошћу која је долазила кроз прозоре на зидовима главног брода и с розетом над главним порталом, имала је три улаза: главни на западној страни, северни окренут тргу пред двором, док је јужни гледао према Надбискупској палати. На источној страни налазила се палата војводе Сандаља Хранића Косаче, изграђена почетком тридесетих година XV века.[45] Сличности између цетињске представе и катедрале доприносила је и колонада око потоње у виду трема, која је допирала до половине висине бочних бродова, што је био редак елемент на храмовима тог доба.[46] Због тога је катедрала на ликовним приказима увек заузимала истакнуто место и понекад остављала утисак да је петобродна грађевина. Ипак, на најстаријем од њих, рељефној ведути Дубровника у рукама светог Влаха, делу непознатог дубровачког златара из средине XV века, приказана је с јужне стране, као тробродна базилика са знатно нижим бочним бродовима. Истакнута висока купола незнатно је померена према олтарском простору, а јасно се виде и прозори главног брода, али не и бочног. Кров спољне галерије није приказан посебно, већ је спојен с кровом бочног брода. Црква се појављује и на слици светог Влаха коју је средином XV века насликао Ловро Добричевић са сарадницима и која се налази у Кнежевом двору. Од свих грађевина катедрала је представљена с највише детаља и у целини не одступа од претходног описа.[47]

Закључак који се намеће јесте да црква на илустрацији из *Октоиха* не даје изглед цетињског хра-



Сл. 13. Стара дубровачка катедрала, ведута из фрањевачког самостана у Дубровнику (детаљ), средина XVII века (према: Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku)
Fig. 13. Dubrovnik's Old Cathedral, the veduta from the Franciscan Monastery in Dubrovnik (detail), mid-17th century (after: Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku)

ма, већ представља један од симболичких елемената који доприносе основној идеји дрворезне композиције – слављењу цркве као Божије творевине. С друге стране, сличност са основним контурама дубровачке катедрале наводи на помисао да је мајстор који је извео композицију имао пред очима изглед тог храма и да га је искористио као идејни предложак. На више примера већ је показано да су бележнице ренесансних занатлија и уметника представљале збирке најразличитијих предложака, од декоративно-орнаменталних до фигуралних, копираних с других дела или преузиманих из свакодневног окружења.[48]

Град

Још је Војислав Ђурић приметио да се на слици Сабора светог Јована Претече у *Петогласнику* у иконографском смислу испољио двоструки утицај. Наиме, док је у православном иконопису свети Јован често представљан у пејзажу, те је овде вероватно био преузет с неке иконе, дотле је десна страна слике, с приказом утврђеног града из којег излазе његови становници, деловала као инвенција самог дрворесца. Ђурић је сматрао да је цела композиција била надахнута пределама с ренесансних олтара или минијатурама приморских градова из XV века. Није одбијао ни

који је имао само симболичко значење у графичкој представи. Cf. Borozan, *Sakriveni iskaz gravure*, 615–616.

[45] N. Grujić, D. Zelić, *Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku*, Anali Dubrovnik 48 (2010) 56–59.

[46] D. Zelić, *Arhitektura starih katedrala*, in: *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, ed. K. Horvat-Levaj, Dubrovnik–Zagreb 2014, 43–45.

[47] Нешто слабије се разабире на триптиху породице Бундић из прве деценије XVI века због оштећења бојеног слоја слике. Највише података о претпостављеном изгледу цркве пружа слика у самостану мале браће у Дубровнику, из средине XVII века, на којој су приказани главни портал на западном прочељу у средишњој оси и два бочна прозора. Иако спољна галерија није архитектонски верно представљена, као ни њена носећа конструкција, нити положај јужног портала, слика даје добар општи утисак о изгледу цркве. Cf. Zelić, *Arhitektura starih katedrala*, 50–52; idem, *Veduta Dubrovnika, 17. stoljeće*, in: *Sveto i profano: slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, ed. R. Tomić, Zagreb 2015, 236–238. Преглед ликовних дела на којима је приказана стара дубровачка катедрала дат је у: P. Vežić, *Ikonografija romaničke katedrale u Dubrovniku*, Ars Adriatica 4 (2014) 65–71.

[48] L. Nuvoloni, *The woodcut as exemplar: sources of inspiration for the decoration of a Venetian incunabulum*, Transactions of the Cambridge Bibliographical Society 15/1 (2012) 151–154; R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (900 B.C.–1470)*, Amsterdam 1995, 54–61.



Сл. 14. Сабор светог Јована Претече, детаљ илустрације, Октоих петогласник, 1494. (фото: Манастир Дечани)

Fig. 14. Synaxis of the Forerunner, woodcut illustration (detail), Octoechos (Tone 5–8), 1494 (photo: Manastir Dečani)

могућност да је реч о представи двора Црнојевића на Цетињу, што се одлично уклапало у претпоставку о појави цетињске цркве у композицији с мелодима (сл. 14).[49] Улаз у град фланкиран је двема високим кулама – једном кружном и другом четвоространом – а за обе је карактеристично истурено круниште на конзолама. Даље у позадини налази се висок романски звоник с пирамидалним завршетком крова, делимично заклоњен кулама, што указује на његову просторну удаљеност у односу на градску капију. Реалистичност ове архитектонске кулисе навела је истраживаче на то да потраже њене узоре, па су тако неки у звонику пре-

[49] *Историја Црне Горе*, 504.

познали кампанил цркве Светог Марка у Венецији, док су други помишљали на приморске градове попут Котора или Дубровника, иако ниједна историјска ведута то није потврђивала. И Дејан Медаковић је сматрао да је илустратор овај приказ извео из реалног изгледа неког приморског града, вероватно Котора.[50] Иако се, дакле, осећало да призор утврђеног града са двема кулама и звоником представља неки стваран простор, проблем је био нерешив јер ниједна историјска ведута није одговарала тој слици. Међутим, тумачењем овог детаља као симболичне представе, а не реалне, лакше би се могао пронаћи њен извор.

Наиме, када се он упореди с представама на „минцама" кованим у Дубровнику крајем XV века, може се уочити сличност која превазилази оквире коинциденције (сл. 15). Минце су биле ситан бакарни новац кован у Дубровнику од краја XIII до прве половине XVII века. Понекад су називане и *фоларима* (лат. *follarus*), иако је тај појам укључивао и стране кованице. Милан Решетар је описао историју дубровачких монета показавши да се од 1449. уводи нов тип минце, који је кован у државној ковници и који је био подложан редовним проверама квалитета.[51] Тај нови тип минце углавном је на аверсу имао представу мушке или женске главе или попрсја око којег је стајао натпис MONETA RAGUSII, док су на реверсу била приказана градска врата с натписом CIVITAS RAGUSII. На основу сликовне и епиграфске анализе Решетар је направио сложену систематизацију различитих емисија минци износећи претпоставке о томе када је који тип настао. Сматрао је да су постојале две врсте, с више различитих типова, а унутар сваког типа било је неколико варијаната. Њих су током дужег периода ковали калупари различитих вештина и знања. Оно што је за ову тему важно јесте то да се представа града, односно градских врата, појављује на реверсу трећег и четвртог типа прве врсте, односно од шестог до двадесет четвртог типа друге врсте. Такав пиктограм се први пут јавља око 1449. и задржава се до 1612, када се престаје са израдом минци и оне се постепено повлаче из употребе.[52] На њима је Дубровник симболички приказан као град (*civitas*) с капијом што је бране две високе и уске куле, од којих свака има по један узан прозор и венац са четири зупца, и с високим звоником (кампанилом) великог шиљатог кубета. Иако изгледа да се звоник налази изнад капије, он је перспективно постављен дубље у позадину, иза кула, од којих га десна делимично заклања, слично као на примеру у *Октоиху*. На појединим типовима појављује се пред градским вратима двострука преломљена црта која означава дубровачку луку. Иако Решетар наводи да овакву представу није нашао ни међу античким ни међу италијанским кованицама, што указује на особеност решења, ипак таква композиција не треба да чуди јер су кључни политички симболи медитеранских градова били звоници који доминирају



Сл. 15. Приказ градских врата, минца, Дубровник, 1464
Fig. 15. City gate, coin (reverse), Dubrovnik, 1464

над градом и утврђене куле које штите градску капију.[53] Представа таквог града јавља се и на најстаријим дубровачким печатима из прве половине XIII века, на којима је био приказан свети Влахо уз градска врата, с натписом +SIGILLUM · COMUNIS · RAGUSII. Овај печат је остао у употреби и током наредна два века, да би тек после 1466. године доживео мале промене, али их ни тада није било у основном мотиву.[54]

Подударност с представом града на дрворезној илустрацији Сабора светог Јована Претече показују различити елементи: градска капија с високим и уским кулама назубљених грудобрана и узаних прозорских отвора, као и високи двосpратни звоник – симбол града. Још важније од тога што су слике подударне у детаљима јесте преношење идеје из једног медијума у други, с вишеструким значењима које је то носило. Чини се да је особа која је урадила цртеж дрвореза у ствари транспоновала добро познату и блиску слику града у симболичан детаљ нове религиозне композиције, иако разлози за такав чин и даље остају недовољно јасни. Утврђена градска капија са звоником на минцама представља слободан град, док се та идеја изгубила на дрворезној илустрацији на којој Јован Претеча проповеда становницима већ христијанизованог града, што је показано крстом с барјаком на квадратној кули.

У време када су настале ове илустрације у Дубровнику су новац ковали изабрани мајстори који су сами бирали сараднике. И приватни златари могли су у државној ковници да израђују бакарни и сребрни новац за своје потребе, при чему су морали да се придржавају стандарда квалитета, који је контролисао овлашћени ковничар. Наравно, због различитих калупа приватне емисије минца међусобно су се разликовале у појединим детаљима, као и у односу према званичним. Ипак, сви мајстори златари који су знали да праве калупе могли су да добију посао у дубровачкој ковници.[55] Од техничког персонала најважнији су били ка-

50 Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 101.

51 М. Решетар, *Дубровачка нумизматика* I–II, Сремски Карловци 1924, I, 29–33, 123, 130–132; С. Димитријевић, *Најстарије врсте ситног новца фолара које су биле у промету у Дубровнику*, Историјски часопис 29–30 (1982–1983) 85.

52 Решетар, *Дубровачка нумизматика* I, 374–378.

53 Idem, *Дубровачка нумизматика* II, 1–9.

54 Idem, *Дубровачка нумизматика* I, 552–553; B. Mimica, *Numizmatička povijest Dubrovnika*, Zagreb 1994, 391–392 (посебно tab. V и VI).

55 Решетар, *Дубровачка нумизматика* I, 135–136. Чини се да су се међу мајсторима калупарима налазили и неки веома познати медаљери и златари, попут Павка Антојевића (Павао Дубровчанин), који је каријеру изградио у Италији. Сарађивао је с Донателом, ковао медаље за напуљског владара Алфонса Арагонског и урбинског војводу Федерика од Монтефелтра, а крај живота дочекао је у Дубровнику, ангажован као клесар и калупар. Сматра

лупари, који нису само резали калупе већ и ковали новац.[56] Дубровачки калупари су новац ковали и за неке суседе, као што је било 1515, када је дубровачки Сенат допустио которском провидуру Петру Зену да наручи калупе за которске минце од дубровачких златара. Он је ангажовао неког данас непознатог али вештог дубровачког мајстора, те су његове минце изгледале лепше него минце његовог претходника. И Бенедикт Валијер (1530–1532), наредни которски провидур, тражио је да му се калупи за минце режу у Дубровнику.[57]

Све ово упућује на две претпоставке: да је илустрације *Петогласника* гравирао неки дубровачки златар који је уједно имао везе с ковањем новца, па му је описани мотив био добро познат, или да је неки сликар, по Макаријевој жељи и идеји, начинио цртеже на основу мотива које је у свакој прилици уносио у свој скиценблок, те да се отуда појавила и симболична слика града с новца као предмета свакодневне употребе. У оба случаја личност која је радила илустрације морала је имати везе с Дубровником јер је за прикупљање тих мотива ипак било потребно неко време и, што је још важније, био је потребан непосредан повод да цртач такву представу, свима препознатљиву, уведе у поруџбину.

О могућим ауторима илустрација

Када се постави питање о могућем аутору илустрација *Октоиха петогласника*, чини се да најпре треба одбацити могућност да је Макарије извео тај посао. Иако је у *Првогласнику* забележио да је „рукоделисао" књигу, он ипак није био илустратор, већ пре свега руководилац целокупног издавачког подухвата.[58] Макарије сигурно није био гравер нити извођач дрворезних илустрација, иако је вероватно он изабрао мајстора и можда на идејном нивоу осмислио илустрације. Ђурађ Црнојевић га је ангажовао пре свега зато што је имао неопходна знања о штампарском послу, која је сигурно стекао у Венецији, но његова кључна препорука за то место било је познавање правописа и теологије. Он је контролисао и редиговао текст, одређивао распоред илустрација, договарао се око слова, пресе и осталих техничких питања. Највећи део физичког рада обављали су помоћници под његовим надзором, онако како је то чињено и у другим штампаријама XV века.[59] Важан аргумент у прилог томе да он није радио дрворезе пружа влашки *Октоих*, који је несумњиво он штампао, а у којем је илустрацију извео неки непознати румунски уметник. Вероватније је да је за извођење дрворезних клишеа Макарије ангажовао неког мајстора, сликара или златара који је познавао ренесансни декоративни ликовни језик, што се види по примерима флоралних орнамената и фигура које се појављују на оквиру. Тај мајстор је, макар на елементарном нивоу, морао познавати и иконографију православног иконописа, што показују представе унутар оквира.

Војислав Ђурић је још раније скренуо пажњу на сличност илустрација у *Петогласнику* с дубровачким сликарством XV века. Као могуће извођаче ових радова посебно је издвојио Вицка и Марина, синове сликара Ловра Добричевића, за кога се везује сликарство цркве Успења Богородичиног манастира Савине из 1455.[60] Ђурић је изнео прилично уверљиву претпоставку да би аутор могао бити католички сликар који је још радио у готичком стилу, користећи православне иконографске обрасце за фигуралне композиције у централном делу, а ренесансне орнаменте и фигуре за декорацију оквира. Аргументе за то проналазио је у тврдом и угластом цртежу, несразмерним фигурама или ружноћи физиономија, што га је навело на закључак да би аутор цетињских илустрација могао бити Вице Ловров, који је још почетком XVI века сликао на такав начин, или можда његов млађи брат Марин, који је радио као дрворезбар у Котору све до 1497. Они су сигурно били способни за то да у уметничком смислу обједине и сажму византијску иконографију, ликовно наслеђе готике и мотиве ране ренесансе.[61] Познато је да је сликар Марин Ловров 1498. изрезао и обојио статуу светог Антонија Падованског за једног грађанина из италијанског градића Вјесте (Vieste), где су 1504. године отишли да раде резбар Медо Миличевић и сликари Мато Миловић и Блаж Божидаревић. С друге стране, Вице је израдио олтарску палу за фрањевце у Цавтату, а као што је Ловро радио за православне наручиоце у Савини, тако је и он прихватио да живопише цркву православног манастира Тврдоша код Требиња. При томе је калуђерима обећао да ће посао бити урађен „more greco", што је вероватно означавало комбинацију православне иконографије и западњачког стила.[62] Ловровим путем су наставили сликари из његове радионице – Божидар Влатковић и Ђурађ и Павле Базиљ – који су самостално радили за наручиоце из Котора и Дубровника.[63]

Осим на сликаре, међутим, требало би обратити пажњу и на златаре, који су имали не само знање већ и алат за извођење финих дрворезбарских радова. Иако су подаци о њима данас веома оскудни, једнако као и сачувана дела, ипак треба, уз сву опрезност, поменути неколико мајстора који би могли ући у круг могућих

се да је он израдио минце 11. типа, које припадају групи лепших и квалитетнијих, а које на реверсу носе пиктограм града. Cf. R. Kavazović, *New Findings on the Life and Work of the Medallist Pavao Dubrovčanin (Paulus de Ragusio)*, Dubrovnik Annals 14 (2010) 18–24.

56 Решетар, *Дубровачка нумизматика* I, 185, 207, 217.

57 *Ibid*., 510–511.

58 Лазић, *Издања Цетињске штампарије*, 32–34.

59 Л. Чурчић, *Удео јеромонаха Макарија у штампању цетињских инкунабула*, in: *Пет вјекова Октоиха, прве штампане ћириличке књиге на словенском југу*, ed. М. Бабовић, М. Пантић, Подгорица–Београд 1996, 129–142; Н. Р. Синдик, *Смерни свештеник мних Макарије от Чрније Гори*, Подгорица 1995, 5–6, 9; М. Убипарип, *Петогласник Ђурђа Црнојевића*, in: *Октоих петогласник: издање Ђурђа Црнојевића*, 23.

60 В. Ј. Ђурић, *Манастир Савина*, Херцег Нови 1973, 5–8; idem, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 90–94, 108–116.

61 *Историја Црне Горе*, 505; В. Живковић, *Религиозност и уметност у Котору: XIV–XVI век*, Београд 2010, 282–288. Добричевићеви сарадници били су Матко Јунчић, Вукац Рајановић и Стјепан Угриновић, док се међу помоћницима у радионици помињу Ђурађ Базиљ, Божидар Влатковић, Стјепан Ивановић, Влахо Огњановић и Петар, син свирача Косте. Cf. I. Prijatelj-Pavičić, *U potrazi za izgubljenim slikarstvom: o majstoru Lovru iz Kotora i slikarstvu na prostoru od Dubrovnika do Kotora tijekom druge polovice XV. stoljeća*, Dubrovnik 2013, 307–311.

62 Ђурић, *Манастир Савина*, 9–10; Prijatelj-Pavičić, *U potrazi za izgubljenim slikarstvom*, 313–315.

63 Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века* I–II, Нови Сад 2013, I, 85; II, 90; *Историја Црне Горе*, 523–524.

аутора илустрација *Петогласника*.[64] Од средине XV века Дубровник постаје главни златарски центар, а његови златари, пред којима се повлаче и которски мајстори, преузимају све веће и значајније послове. За домаће и стране поручиоце, као и за цркву и државне установе, они израђују разне предмете: накит, појасеве и украсе за одећу од златне и сребрне жице (њих су радили „сликари иглом", тзв. *acupictores*), новац, оружје, литургијске предмете, стони прибор и посуде различите намене.[65] Веома често су сарађивали с другим уметницима, нарочито код захтевнијих поруџбина, а радили су највише у готичком стилу или комбиновањем с ренесансним стилско-декоративним елементима. Својим начином рада били су слични италијанским мајсторима, који су све до XVI века неговали готички стил, постепено уводећи ренесансне иновације.[66] У Дубровнику није било тешко пронаћи златара јер су већ од краја XIV века, по налогу градских власти, сви они били смештени у „златарску улицу" (*ruga aurificium*), која се налазила уз државну ковницу новца, на западној страни палате Спонза (Дивона). Братовштина златара, чији је светитељ заштитник био свети Марко, имала је седиште при самостану Светог Марка на Андрији, уз јужни део градског зида.[67]

Угледни дубровачки златар Марин Кераковић радио је за разноврсну клијентелу, па је тако 1494. за Франа Мартина Франковића направио четири врча, две посуде за умивање и још две за слаткише. Поменуте предмете израдио је према властитом нацрту, представивши на њима ловачке призоре с дивљачи у шуми. Иако ови комади нису сачувани, о томе како су могли изгледати сведоче две посуде за пиће из манастира Савине, датоване у крај XV и почетак XVI века.[68] Реч је о двема округлим позлаћеним посудама, на којима је препознатљив дубровачки жиг с главом светог Влаха, сличан онима на двема посудама у фрањевачком самостану у Дубровнику. Иначе, још је раније уочена разлика у начину приказивања теме лова код дубровачких мајстора у односу на оне из Србије и Босне. Уметнички утицај Италије условио је приказивање сцена лова и животиња у трку без елемената који их ограничавају – аркадица и медаљона – већ једино са испреплетаним лозицама што их делимично одвајају.[69] На већој савинској посуди приказане су различите животиње: пси који нападају јелена, козорога и зеца. У средини на дну, међу стаблима, травом и цвећем, налази се вук који је шчепао јагње и кога нападају два пса. На трбуху мање посуде из Савине налазе се стилизоване ренесансне лозице у два низа. У горњој су јелен и зец који беже пред псом и птица која је уловила змију. У доњем низу такође су рељефно приказани пас који гони зеца и мочварна птица. На дну су венац који окружује петолатични цвет и стилизована декоративна лозица, слична онима на дрворезним илустрацијама цетињског *Октоиха*.[70]

Дубровачка влада је ангажовала домаће златаре да би израђивали скупоцено посуђе намењено за поклоне страним владарима или за поткупљивање страних великодостојника. Познато је да је такво посуђе током XV века слала угарском краљу, острогонском надбискупу, али и султану и другим важним личностима на цариградском двору.[71] Управо је Марин Кераковић по наруџбини владе израдио више тањира од дубровачког сребра, једноставног и лепог облика, поводом венчања угарског краља Владислава 1502. Поклон је био сличан оном какав је раније послат краљу Матији Корвину. Када нацрт није био унапред одређен, обично га је израђивао сам златар.[72] Сличне послове за елитну клијентелу прихватао је и Јован Прогоновић, угледни златар пореклом из Новог Брда на Косову, који је у Дубровник стигао бежећи с братом свештеником Николом пред османском најездом. Учесталост тог презимена у скадарској области навела је истраживаче на помисао да он није био дубровачког порекла, како се сматрало, већ да га је животни пут навео у тај град. Занат је вероватно изучио у Новом Брду, код тамошњих златара, а познато је да је у Дубровнику примао ученике.[73] С обзиром на

[64] Од которских златара издваја се Трифун Палина, мајстор прелазног готичко-рененсансног стила, активан и осамдесетих година XV века, који је током своје каријере путовао у Русију и обављао златарске послове и за руске владаре. Ту је и извесни Pasqualis Aurifex, који је 1490. начинио сребрну готичку вотивну ногу која се чува у ризници катедрале. Cf. I. Stjepčević, *Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 40, 42; C. Fisković, *Dubrovački zlatari od XIII–XVIII st.*, Starohrvatska prosvjeta 1 (1949) 146.

[65] О деловању ових надарених мајстора сведочи више забележених примера: Цвјетко Франа Цвјетковић обавезао се 1495. да ће сребром искитити баршун Антуна Гучетића, дубровачки клерик Никола Радоњић извео је 1492. кукуљицу с ликом Богородице са Христом и златне ките на плашту, док се 1491. помиње извесни Вито *acupictor*. Cf. C. Fisković, *Dubrovački zlatari*, 187.

[66] Тако је Дубровчанин Ђорђо ди Алегрето (Giorgo di Allegreto), отишавши у Италију, где је италијанизовао своје име, које је вероватно гласило Ђурађ Радосавић (или Радосалић), израдио читав ормар сребренине за венчање ферарског војводе Еркола (Ercole I d'Este) са Елеонором Арагонском 1473. према нацртима ренесансног сликара Козима Тура. Касније се вратио у завичај, где се помиње 1494. године. Cf. C. Fisković, *Dubrovački zlatari*, 171.

[67] *Ibid*., 155–157; K. Regan, B. Nadilo, *Ranoromaničke sakralne građevine dubrovačkog područja (II.)*, Građevinar 58/3 (2006) 234.

[68] У позном средњем веку за пиће су употребљаване сребрне чаше у облику плитких сребрних посуда, но оне су понекад, нарочито од XVI века, добијале и друге намене. Тако су у православним манастирима биле познате као ктиторске чаше, као славске (свечарске) чаше, којима се наздрављало о манастирским славама, а служиле су и за прикупљање прилога у цркви, о чему сведочи примерак из манастира Савине. У профаном контексту, ове чаше су имале статусни карактер и често су биле део вазалских поклона. Такође, декорација им је углавном била заснована на флоралним орнаментима и мотивима из бестијаријума, који се појављују и на илустрацијама цетињског *Октоиха*. Cf. Б. Радојковић, *Српско златарство 16. и 17. века*, Нови Сад 1966, 33–35; A. Korpčina, *Prilog poznavanju bosanskih hanapa*, RIPU 35 (2011) 55–56, 60.

[69] М. Гајић, *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*, Београд 2010, 21, 47; Б. Радојковић, *Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности у Београду*, ЗМПУ 6–7 (1960–1961) 9–11; I. Lentić, *Zlatarstvo*, in: *Zlatno doba Dubrovnika: XV. i XVI. stoljeće*, Zagreb 1987, 229, 256.

[70] C. Fisković, *Dubrovački zlatari*, 193–196 (посебно сл. 8); M. Kovačević, *The Images of Dragons in the Gothic Style Goldsmiths' Work of Zadar*, Ikon: Journal of Iconographic Studies 2 (2009) 220–225.

[71] Lentić, *Zlatarstvo*, 232–233; V. B. Lupis, *Zlatarske veze Dubrovnika i Mađarske*, Starohrvatska prosvjeta 37 (2010) 194–195.

[72] C. Fisković, *Dubrovački zlatari*, 188–189.

[73] Претпоставка да је Прогоновић био из истоименог села у околини Подгорице изнета је у: В. Јовановић, *Ново Брдо средњовековни град*, in: *Ново Брдо*, ed. В. Јовановић, С. Ћирковић, Београд 2004, 50. Иако данас нема много сачуваних његових дела, познато је да је за Мартина Кјаринија (Martino Chiarini) из Фиренце исковао сребрни мач, посуду за умивање, врч и различите зделе

политички значај брака између Ђурђа Црнојевића и Венецијанке Елизабете Ерицо, што је подразумевало и церемонијалну размену поклона, вреди поставити питање о даровима које су младенцима на цетињски двор послале дубровачке власти.[74] Било би занимљиво знати на који је начин поменута посуда стигла до ризнице манастира Савине.[75]

Иако нема доказа који би чвршће указивао на одређеног сликара из круга Ловре Добричевића као на могућег извођача дрворезних клишеа, стилска компарација ипак даје повода да се међу тим сликарима потражи непознати аутор илустрација цетињског *Октоиха петогласника*. Мада су ранији истраживачи претпостављали да су оне израђене у Венецији, што се не може ни потврдити ни оспорити, за цетињског издавача сигурно је било лакше да илустратора пронађе у непосредној околини, те да читав процес израде држи под контролом. Специфична вештина и употреба алата неопходног за извођење дрвореза говоре у прилог претпоставци о златару, јер се није често дешавало да се тако разнолика знања обједине у личности неког сликара. Стога је разложно претпоставити да је неки од доступних сликара израдио цртеже композиција, које је потом неки од златара пренео у други медијум. Поред опремљености одговарајућим алатом, рука златара у сваком је случају била вичнија том послу од руке сликара. И сам статус династије Црнојевића, као и изузетно велики значај започетог издавачког посла, указује на то да управо међу најугледнијим и најбољим дубровачким златарима тог доба, попут Марина Кераковића и Јована Прогоновића, треба тражити могуће извођаче дрвореза цетињског *Октоиха*.

за слаткише, док је по наруџби дубровачког надбискупа Тимотеја Мафеа 1470. с Марином Живковићем израдио сребрни врч и посуду за умивање као поклон угарском краљу Матији Корвину. Већ наредне године направио је сребрни крст са Распећем и путир у стилу касне готике за братовштину Свих светих на Корчули, затим се обавезао да ће с Радуном Находовићем током 1479. исковати, позлатити и емајлирати сребрни путир за Јурја Флоријева, да би 1489. за Луку Радовановића израдио мали табернакл за хостију. Cf. C. Fisković, *Dubrovački zlatari*, 204–206; Гајић, *Сребрне чаше*, 21; Радојковић, *Српско златарство*, 107–108.

[74] Описујући политичку разборитост дубровачких власти, Филип де Диверсис приповеда о томе како су различитим поклонима посебно даривани околни словенски господари и њихови гласници, те су тако куповани и учвршћивани мир и пријатељство: „Сваки од њих, мада више пута годишње долазе, добива обилан дар, не само да им се подмирују трошкови живота, него им се, када одлазе, од опћинских добара бесплатно дијеле сукна, самљевени зачини, папар у зрну и посластице да их са собом понесу. Нарочито за њих је град Дубровник као неки плодан виноград чије плодове беру у свако доба, кад год им је драго.“ Cf. Diversis, *Opis Dubrovnika*, 56, 60. Назнаке о овом аспекту односа Дубровчана према Црнојевићима виде се у следећим писмима: *Саздање Цетиња: извори и легенде*, ed. Р. Ротковић, Титоград 1984, док. бр. 50, 53, 54 и 55.

[75] Како је поступак поручивања и израде могао изгледати, показује пример Јелене Балшић, господарице Зете. Наиме, она је од познатог которског златара Андрије Изата 1441. наручила корице са Христовим ликом за једну своју књигу. Изат је у то време био један од најчувенијих златара, а радио је не само за которску властелу и цркве већ и за бројне поручиоце из планинског залеђа. Стога је Јелена у мају 1441. послала свога канцелара Доберка у Котор да однесе Изату сребро за израду корица и књигу која је имала да послужи као предложак. Посао је окончан за месец дана и књига је однесена власници. Cf. Р. Ковијанић, *Андрија Изат, которски златар XV века*, ЗМПУ 12 (1968) 67–74; *Историја Црне Горе*, 486.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Ацовић Д. М., *Хералдика и Срби*, Београд 2008 [Acović D. M., *Heraldika i Srbi*, Beograd 2008].

Вујичић Р., *Нека запажања о илустрацијама Октоиха петогласника Црнојевића штампарије*, in: *Црнојевића штампарија и старо штампарство*, ed. Ј. М. Миловић, Подгорица 1994 [Vujičić R., *Neka zapažanja o ilustracijama Oktoiha petoglasnika Crnojevića štamparije*, in: *Crnojevića štamparija i staro štamparstvo*, ed. J. M. Milović, Podgorica 1994, 89–95].

Гајић М., *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*, Београд 2010 [Gajić M., *Srebrne čaše poznog srednjeg veka u Srbiji*, Beograd 2010].

Геров Г., *О Тебе радуется в балканската живопис от XV–XVIII век*, Древнерусское искусство 17 (1995) 220–228 [Gerov G., *O Tebe raduetsя v balkanskata živopis ot XV–XVIII vek*, Drevnerusskoe iskusstvo 17 (1995) 220–228].

Димитријевић С., *Најстарије врсте ситног новца фолара које су биле у промету у Дубровнику*, ИЧ 29–30 (1982–1983) 85–92 [Dimitrijević S., *Najstarije vrste sitnog novca folara koje su bile u prometu u Dubrovniku*, IČ 29–30 (1982–1983) 85–92].

Ђурић В. Ј., *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963 [Đurić V. J., *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1963].

Ђурић В. Ј., *Манастир Савина*, Херцег Нови 1973 [Đurić V. J., *Manastir Savina*, Herceg Novi 1973].

Живковић В., *Религиозност и уметност у Котору: XIV–XVI век*, Београд 2010 [Živković V., *Religioznost i umetnost u Kotoru: XIV–XVI vek*, Beograd 2010].

Историја Црне Горе II/2, Титоград 1970, 501–505 (В. Ј. Ђурић) [*Istorija Crne Gore* II/2, Titograd 1970, 501–505 (V. J. Djurić)].

Ковијанић Р., *Андрија Изат, которски златар XV века*, ЗМПУ 12 (1968) 67–75 [Kovijanić R., *Andrija Izat, kotorski zlatar XV veka*, ZMPU 12 (1968) 67–75].

Лазић М., *Издања Цетињске штампарије између традиције и иновације, функције и форме*, in: *Између традиције и иновације: 520 година од прве ћирилске књиге штампане на српскословенском језику*, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 2014 [Lazić M., *Izdanja Cetinjske štamparije izmedju tradicije i inovacije, funkcije i forme*, in: *Izmedju tradicije i inovacije: 520 godina od prve ćirilske štampane knjige na staroslovenskom jeziku*, ed. T. Subotin-Golubović, Beograd 2014].

Магловски Ј., *Студенички јужни портал – прилог иконографији студеничке пластике*, Зограф 13 (1982) 13–27 [Maglovski J., *Studenički južni portal – prilog ikonografiji studeničke plastike*, Zograf 13 (1982) 13–27].

Магловски Ј., *Дечанска скулптура – програм и смисао*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 193– 223 [Maglovski J., *Dečanska skulptura – program i smisao*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka. Medjunarodni naučni skup povodom 650 godina manastira Dečana,* ed. V. J. Djurić, Beograd 1989, 193– 223].

Максимовић Ј., *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971 [Maksimović J., *Srpska srednjovekovna skulptura*, Novi Sad 1971].

Медаковић Д., *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, Београд 1958 [Medaković D., *Grafika srpskih štampanih knjiga XV–XVII veka*, Beograd 1958].

Немировски Е. Л., *Почеци штампарства у Црној Гори (1492–1496)*, Цетиње 1996 [Nemirovski E. L., *Počeci štamparstva u Crnoj Gori (1492–1496)*, Cetinje 1996].

Нешковић Ј., *Портали цркве Светог Николе у Барију*, Зограф 29 (2002/2003) 21–34 [Nešković J., *Portali crkve Svetog Nikole u Bariju*, Zograf 29 (2002/2003) 21–34].

Николић-Новаковић Ј., *О тебе радујетсја у зидном сликарству касног средњег века у Македонији*, Ниш и Византија 2 (2004) 343–350 [Nikolić-Novaković J., *O tebe radujetsja u zidnom slikarstvu kasnog srednjeg veka u Makedoniji*, Niš i Vizantija 2 (2004) 343–350].

Олар К., *Макарије у румунској историографији*, in: *Црнојевића штампарија и старо штампарство*, ed. J. M. Миловић, Подгорица 1994, 97–114 [Olar K., *Makarije u rumunskoj istoriografiji*, in: *Crnojevića štamparija i staro štamparstvo*, ed. J. M. Milović, Podgorica 1994, 97–114].

Октоих: од петог до осмог гласа: из штампарије Ђурђа Црнојевића, Београд 1973 [*Oktoih: od petog do osmog glasa: iz štamparije Djurdja Crnojevića*, Beograd 1973].

Петковић С., *Илустрације и књижни украс у српским штампаним књигама XV–XVII века*, in: *Пет векова српског штампарства 1494–1994*, ed. М. Пешикан, Београд 1994, 25–52 [Petković S., *Ilustracije i knjižni ukras u srpskim štampanim knjigama XV–XVII veka*, in: *Pet vekova srpskog štamparstva 1494–1994*, ed. M. Pešikan, Beograd 1994, 25–52].

Петковић С., *Илустрације српских штампаних књига XV–XVII века између Истока и Запада*, in: *Црнојевића штампарија и старо штампарство*, ed. J. M. Миловић, Подгорица 1994, 67– 78 [Petković S., *Ilustracije srpskih štampanih knjiga XV–XVII veka izmedju Istoka i Zapada*, in: *Crnojevića štamparija i staro štamparstvo*, ed. J. M. Milović, Podgorica 1994, 67–78].

Радојичић Ђ. Сп., *Карактер и главни моменти из прошлости старих српских штампарија (XV–XVII века)*, ИЗ VI/7–9 (1950) 255–270 [Radojičić Dj. Sp., *Karakter i glavni momenti iz prošlosti starih srpskih štamparija (XV–XVII veka)*, IZ VI/7–9 (1950) 255–270].

Радојичић Ђ. Сп., *Извештај о раду на проучавању старих српских рукописа и штампаних књига као и других старина*, ИЧ 2 (1951) 328–348 [Radojičić Dj. Sp., *Izveštaj o radu na proučavanju starih srpskih rukopisa i štampanih knjiga kao i drugih starina*, IČ 2 (1951) 328–348].

Радојичић Ђ. Сп., *Две наше библиографске реткости*, ИЗ VIII/1–3 (1952) 1–10 [Radojičić Dj. Sp., *Dve naše bibliografske retkosti*, IZ VIII/1–3 (1952) 1–10].

Радојковић Б., *Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности у Београду*, ЗМПУ 6–7 (1960–1961) 7–17 [Radojković B., *Srebrna renesansna čaša iz Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu*, ZMPU 6–7 (1960–1961) 7–17].

Радојковић Б., *Српско златарство 16. и 17. века*, Нови Сад 1966 [Radojković B., *Srpsko zlatarstvo 16. i 17. veka*, Novi Sad 1966].

Решетар М., *Дубровачка нумизматика* I–II, Сремски Карловци 1924 [Rešetar M., *Dubrovačka numizmatika* I–II, Sremski Karlovci 1924].

Babić I., *Mitološke i astronomsko-astrološke teme na Kneževom dvoru u Dubrovniku*, Adrias 17 (2010) 151–177.

Borozan B., *Sakriveni iskaz gravure iz Cetinjskog Oktoiha*, Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu 44 (2010) 613–638.

Diversis F. de, *Opis Dubrovnika*, prev. Ivan Božić, Dubrovnik 1983.

Erich A., Vârgolici N., *Controversy regarding the printing of the first book in the Romanian space. The Liturgy Book (1508)*, Studii de Biblioteconomie şi Ştiinţa Informării 13 (2009) 158–176.

Fisković I., *O značenju i porijeklu renesansnih reljefa s portala Kneževa dvora u Dubrovniku*, PPUD 26 (1987) 195–228.

Fisković C., *Dubrovački zlatari od XIII–XVIII st.*, Starohrvatska Prosvjeta 1 (1949) 143–249.

Fisković C., *Romanički bestijarij na renesansnom bunaru u Dubrovniku*, Starinar 20 (1969) 97–107.

Fisković C., *Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku*, PPUD 27 (1988) 89–147.

Grujić N., *Knežev dvor u Dubrovniku prije 1435. godine*, PPUD 40 (2003–2004) 149–170.

Grujić N., Zelić D., *Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku*, Anali Dubrovnik 48 (2010) 47–132.

Jagić V., *Der erste Cetinjer Kirchendruck vom Jahre 1494*, Denkschriften der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Classe 43/2 (1894).

Jagić V., *Ein Nachtrag zum „ersten Cetinjer Kirchendruck vom J. 1494"*, AfSPh 25 (1903) 628–637.

Jurković M., *Romanički motivi u skulpturi 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku*, in: *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, ed. Igor Fisković, Zagreb 1991, 114–121.

Kavazović R., *New Findings on the Life and Work of the Medallist Pavao Dubrovčanin (Paulus de Ragusio)*, Dubrovnik Annals 14 (2010) 7–24.

Klemenčič R. N., *Kiparski ukras Kneževa dvora u Dubrovniku u 15. stoljeću – nekoliko priloga*, PPUD 39 (2001–2002) 269–302.

Kovačević M., *The Images of Dragons in the Gothic Style Goldsmiths' Work of Zadar*, Ikon: Journal of Iconographic Studies 2 (2009) 217–228.

Kokole S., *Renesansni vložki portala Kneževa dvora u Dubrovniku*, PPUD 26 (1987) 229–246.

Kokole S., *Cyriacus of Ancona and the revival of two forgotten ancient personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik*, Renaissance Quarterly 49/2 (1996) 225–267.

Koprčina A., *Prilog poznavanju bosanskih hanapa*, RIPU 35 (2011) 55–64.

Lentić I., *Zlatarstvo*, in: *Zlatno doba Dubrovnika: XV. i XVI. stoljeće*, Zagreb 1987, 229–270.

Liturghierul lui Macarie, ed. Petre Panaitescu, Bucureşti 1959.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. von Wolfgang Braunfels, Bd. VII–VIII, Rom 1974–1976.

Lupis V. B., *Zlatarske veze Dubrovnika i Mađarske*, Starohrvatska prosvjeta 37 (2010) 193–208.

Lupis V. B., *Prilog poznavanju gotičkog zlatarstva u Dubrovniku*, Starohrvatska prosvjeta 35 (2008) 151–165.

Mimica B., *Numizmatička povijest Dubrovnika*, Zagreb 1994.

Nemirovskij E. L., *Gesamtkatalog der Frühdrucke in kyrillischer Schrift: Die Druckereien des Makarije in der Walachei und von Giorgio Rusconi in Venedig*, Bd. 2, Baden-Baden 1997.

Nuvoloni L., *The woodcut as exemplar: sources of inspiration for the decoration of a Venetian incunabulum*, Transactions of the Cambridge Bibliographical Society 15/1 (2012) 141–163.

Picot É., *Coup d'œil sur l'histoire de la typographie dans les pays roumains au XVI^e siècle*, Paris 1895.

Prijatelj-Pavičić I., *U potrazi za izgubljenim slikarstvom: o majstoru Lovru iz Kotora i slikarstvu na prostoru od Dubrovnika do Kotora tijekom druge polovice XV. stoljeća*, Dubrovnik 2013.

Regan K., Nadilo B., *Ranoromaničke sakralne građevine dubrovačkog područja (II.)*, Građevinar 58/3 (2006) 231–242.

Semoglou A., *Le combat des animaux dans le décor religieux à Byzance après l'iconoclasme et sa référence eucharistique*, Ikon: Journal of Iconographic Studies 2 (2009) 117–126.

Stjepčević I., *Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938.

Scheller R. W., *Exemplum. Model-Book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (200B.C.–1470)*, Amsterdam 1995.

Vežić P., *Ikonografija romaničke katedrale u Dubrovniku*, Ars Adriatica 4 (2014) 63–74.

Vergatti R. Ş., *Le règne de Radu le Grand*, in: *Cartea. România. Europa. Lucrările simpozionului internaţional*, ed. Florin Rotaru, Bucureşti 2009, 161–176.

Zelić D., *Arhitektura starih katedrala*, in: *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, ed. K. Horvat-Levaj, Dubrovnik–Zagreb 2014, 30–64.

Zelić D., *Veduta Dubrovnika, 17. stoljeće*, in: *Sveto i profano: slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, ed. R. Tomić, Zagreb 2015, 236–238.

On the possible sources and creators of woodcut illustrations in the *Octoechos (Tone 5–8)* (1494)

Vladimir Simić
University of Belgrade – Faculty of Philosophy

The illustrations in the *Octoechos (Tone 5–8)* published in Cetinje in 1494 were printed with two mutually supplemented wooden clichés: a decorative frame with an arched vault and an inserted central part with a figural representation. The frame consisted of plant ornaments, e.g. a Renaissance brace with stylized flowers intertwined with the figures of griffins, lions, dragons, birds and symbols of the evangelists. In the central part of the clichés the images of the Choir of the Holy Angels, the choir of St. John the Forerunner, the Betrayal of Christ, the Apostles with St. Nicholas, the Descent into Hell and the Three Hymnographers were alternated. It was noted that the illustrations were composed in the Renaissance style, although the decorative elements of the frame were borrowed from the visual arts of the Middle Ages. Such a scheme does not appear in either Venetian or German early printed books, but their source can be found in the immediate vicinity of Cetinje – in Dubrovnik.

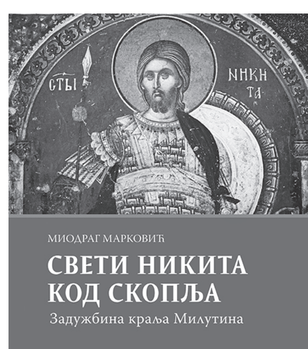
Although a large part of the city was destroyed in a devastating earthquake in the 17th century, enough older monuments remain to make it possible to establish strong parallels with the illustrations in the *Octoechos*. The stone capitals of the porch of the Rector's Palace in Dubrovnik were used as templates for the decorative frame illustration. There we can find winged putti in motion carrying medallions of twisted tendril vines, as well as the figures of real and fantastic animals like lions, peacocks, eagles, basilisks and dragons. They were copied and transmitted to other media by painters and sculptors, thus opening different ways for further dissemination.

Another element of the illustrations that indicates Dubrovnik as the source is the composition of the Holy Hymnographers displayed in front of a church which was very early on identified as the old church in Cetinje founded by Ivan Crnojević in the 15th century and completely destroyed in the late 17th century. This assumption was welcomed by historians, especially after the discovery of two more conceptually similar engravings published in the Wallachia (1510) and Gračanica (1539) editions of the Octoechos. As it turned out, the church in the *Octoechos* illustration did not represent a specific church building, but was a symbol of the idea of celebration of the church as a Divine creation. On the other hand, the similarities to the old Dubrovnik cathedral, also destroyed in the 17th century, suggest that the author of the woodcuts had its image in mind while working on the *Octoechos* illustration.

The realistic representation of a fortified town in the scene of the choir of St. John the Forerunner in the *Octoechos* opened a discussion about the possibility that it in fact represents the court of the Crnojević dynasty in Cetinje. Although no historical vedute could confirm it, this architectural backdrop has prompted researchers to try to recognize its source: some saw it in the campanile of St. Mark in Venice and others in the coastal cities such as Kotor and Dubrovnik. This paper concludes that this detail does not represent a real edifice but a symbolic one. Its source can be found on "mince", cheap copper coins minted in Dubrovnik until the early 17th century. Elements such as a stone wall with a gate, tall and narrow towers with jagged battlements and narrow window openings, appear both on the mince and the aforementioned woodcut illustration.

From this starting point it was possible to draw two conclusions: 1) the illustrations in the *Octoechos* were engraved by a goldsmith from Dubrovnik who was very familiar with this motif, or 2) the drawings were made by a Dubrovnik painter according the sketches in his sketch-book full of motifs he saw every day in his surroundings. This hypothesis facilitated attempts to identify potential authors among Dubrovnik's late 15th century painters, primarily those from the circle of painter Lovro Dobričević, and the goldsmiths from the workshops of Marin Keraković and Jovan Progonović. All of them accepted commissions from both the Catholic and the Orthodox clientele, so in the artistic sense they were able to abstract and conjoin Byzantine iconography, the Gothic artistic legacy of Dubrovnik and the early Renaissance motifs from Venice.

Прикази књига



Miodrag Marković

Saint Niketas near Skopje. A foundation of King Milutin

Službeni glasnik / Institute of Art History, Faculty of Philosophy, Belgrade 2015

375 pages with illustrations (96 color photographs, a great number of black-and-white photographs and drawings), lists of abbreviations, sources and secondary literature, summary in English, lists of illustrations in Serbian and English, exhaustive indices (general and iconographical), note on the author

The Church of Saint Niketas near the city of Skopje – a foundation of the Serbian King Milutin and the only extant building of the medieval monastery of the same name – has been the subject of academic research for over a century. A number of studies about the monastery have been published over this period, with Miodrag Marković's contributions being among the most significant.[1] His studies extensively discuss certain aspects of the Church of Saint Niketas and offer conclusions based on the findings of his years-long research. The history and art of Milutin's foundation in Skopska Crna Gora was also the subject of Marković's doctoral dissertation (Faculty of Philosophy in Belgrade, 2005). His research of this temple is now crowned by his monograph entitled *Saint Niketas near Skopje. A Foundation of King Milutin*. Published in 2015 by *Službeni glasnik* and the Institute of Art History of the Faculty of Philosophy in Belgrade, the book is in fact a revised and expanded version of his doctoral thesis.[2]

The author offers a comprehensive survey and detailed analysis of all relevant information about the history of the monastery, the architecture and wall paintings of the church and the icons on its iconostasis. The systematically organized and luxuriously designed publication includes architectural drawings, drawings of 15th– and 16th-century frescoes and photographs of various documents, architectural elements and frescoes in the Church of St. Niketas made by older researchers, both Serbian (Svetozar Tomić, Jovan Hadži-Vasiljević) and foreign (Gabriel Millet) collected over the years by Marković from numerous institutions and private collections. Placed directly beside the text, these illustrations make it much easier for the reader to follow the discussed problems; in addition, the book closes with a large album of color photographs of frescoes taken by the author himself.

The monograph on the Church of St. Niketas opens with the *Foreword* (p. 7–8) and *Introduction* (p. 9–10); in the latter, Marković informs the reader about the church's alternative names and the arguments in favor of accepting the name "Church of St. Niketas near Skopje" as the accurate designation for this foundation of Milutin's. He explains that the emergence of names such as Banjani, Gornjani and Čučer as synonyms for the Church of St. Niketas – all of which have been frequently used in academic literature – was influenced by the geographic proximity of the church to the villages of the same name. In view of the fact that medieval sources refer to the church as an edifice in the vicinity of Skopje, Marković opts for the name "Church of St. Niketas near Skopje" as the most accurate designation.

In the following chapter *St. Niketas in Historiography* (pp. 11–28) Marković extensively discusses not only essays and studies in academic journals and books but also records made by old travel writers and reports from the first field research expeditions. The author offers both a chronological and a thematic overview of older literature, critically assessing the findings of previous attempts at researching the church. To help the reader trace the development of scholarly interpretations of the problems associated with the Church of St. Niketas, Marković splits his historiographical overview into three sections, with each of these sections analyzing contributions on the history, architecture and art of the church. This method provides a coherent picture of the academic results that have

[1] M. Marković, *Prilozi za istoriju Svetog Nikite kod Skoplja. Osnivanje manastira – Milutinova obnova – hilandarski metoh*, HZ 11 (2004) 63–128; idem, *Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija. Sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja*, ZNM 8/2 (Beograd 2004) 95–112; idem, *Hilandar i živopis u crkvama njegovih metoha – primer Svetog Nikite kod Skoplja*, Niš i Vizantija 4 (2006) 281–295; idem, *Hristos proklinje smokvino drvo u crkvi Svetog Nikite kod Skoplja*, Niš i Vizantija 5 (2007) 381–392.

[2] Idem, *Manastir Svetog Nikite kod Skoplja – istorija i živopis*, Beograd 2004.

been achieved so far and clearly indicates the degree of knowledge available on each aspect of the monument. At the same time, he concludes that this foundation of King Milutin's had yet to be subjected to exhaustive research and that some questions (such as the dating of the frescoes from the 14th century and the identity of their ktetor; the wall paintings on western part of the southern façade and the 19th-century wall paintings in the dome) had never been studied in more detail.

Further, the main part of the book is divided into four sections: *History* (pp. 29–76), *Architecture* (pp. 77–96), *Wall Paintings* (pp. 97–270) and *Icons* (pp. 271–274); with the exception of the last, all of these sections contain a number of chapters, depending on the subject matter addressed therein. As the Church of St. Niketas has been restored and repainted several times since its foundation, the author chose a chronological approach to its history, architecture and wall paintings, providing a continuous and easily accessible survey of all stages in the establishment and history of the church. The body text in each chapter is accompanied by drawings of frescoes and black-and-white photographs of selected scenes, individual figural representations and interesting details, which make it much easier for the reader to understand the discussed problems.

The history of the shrine dedicated to the Gothic martyr from its foundation to modern times is reconstructed and recounted in the first section of the book entitled *History* (pp. 29–76), which is in turn divided into several chapters: *The Main Sources for the Period from the Foundation of the Monastery until 1321* (pp. 31–41), *The Foundation of the Monastery* (pp. 42–50), *King Milutin's Renovation* (pp. 51–53), *The Monastery Estate* (pp. 54–59), *St. Niketas under the Coastal Pyrgos of the Hilandar Monastery in Hrusija* (pp. 60–62), *The Metochion of the Pyrgos of Hrusija* (pp. 63–67), *Under the Direct Administration of the Hegoumenos of Hilandar* (pp. 68–71), *The Period of Turkish Rule* (1392–1912) (pp. 72–74) and *Recent History* (pp. 75–76). In a previous study Marković has already published a detailed consideration and critical reassessment of all available information about the oldest history of the monastery and its first centuries.[3] In this book, however, he also reconstructs the later periods in the monastery's history all the way to the most recent times, including the period when the monastery was governed by the hegoumenos of Hilandar. The first chapter offers a detailed analysis of the charters issued to the Church of St. Niketas by King Milutin of Serbia and the Byzantine emperors Andronikos II and Michael IX; it reconstructs their contents and establishes their date of issue and degree of authenticity. Although these documents from the Hilandar archives have not been preserved in entirety and are extant only in their Serbian translations, they are a valuable source of information about the first centuries in the history of the monastery (pp. 31–41). Based on the information in the chrysobull of Michael IX and King Milutin's charter on the donation of St. Niketas to the Pyrgos of the Hilandar Monastery in Hrusija, as well as the historical data about the region of Skopje and the evolution of the cult of Niketas the Goth, Marković determines the time of the monastery's foundation and also elucidates the main facts about its existence prior to Milutin's renovation. Namely, he assumes that the monastery of St. Niketas near Skopje was founded by one of the Serbian rulers who preceded King Milutin on the Serbian throne and ruled this region, most likely by the Serbian Grand Župan Stefan Nemanja (pp. 42–50). Having found the monastery in a derelict condition, King Milutin rebuilt the Church of St. Niketas from the ground up. Marković has managed to determine a more precise time frame for this endeavor based on a part of the text from the lost charter about the donation of the monastery to the Pyrgos of Hrusija and the (also lost) royal charter to the monastery: the construction of the church seems to have begun shortly after April 1299 and to have ended by May 1308, when the monastery became a metochion of the Pyrgos of the Hilandar Monastery (pp. 51–53). He has also fully reconstructed the monastery estate and determined the exact properties in the vicinity of Skopje personally gifted by King Milutin to his foundation, as well as those that had been granted to the monastery by his royal predecessors and merely confirmed by him. Using the information about these estates in Milutin's lost founding charter for the Church of St. Niketas, he has identified and located a number of villages that used to belong to the monastery (pp. 54–59). Shortly after the renovation of the monastery and the construction of the Church of St. Niketas, King Milutin decided to entrust the administration of the church of the Gothic martyr and its entire estate to the Church of the Holy Savior on the Pyrgos of Hrusija. His decision was confirmed by Andronikos II, as evidenced by the imperial chrysobull of May 1308 which has been preserved in its Serbian translation (pp. 60–67). Marković also discusses the mutual relations of the Church of St. Niketas, the Pyrgos of Hrusija and the Hilandar Monastery. King Milutin's decision (made in the second half of 1321) to put St. Niketas under the direct jurisdiction of the hegoumenos of the Hilandar Monastery instead of the Pyrgos of Hrusija as an exchange of property is explained in this context; this piece of information has reached us through Emperor Andronikos II's confirmation chrysobull of December 1324 (pp. 68–71). The author traces the later history of the monastery and presents important data about the restoration efforts during the Ottoman rule: in 1484, the 16th century and 1846 (pp. 72–74), as well as the conservation and restoration works on the architecture and wall paintings of the church in 1967 and 1979 (pp. 75–76).

The next section of the book is entitled *Architecture* (pp. 77–96) and discusses this aspect of the Church of St. Niketas. As Marković recounts the history of the church through all stages in its construction and retraces its changes throughout the centuries, this part of the publication is divided into two chapters: *The Church of St. Niketas* (pp. 79–94) and *The Parekklesion of St. John the Baptist* (pp. 95–96). In the former chapter, the author analyzes the foundations, dimensions and spatial structure of Milutin's foundation, minutely describing the material, building technique and façade decoration and presenting his views and conclusions on the origin of the idea and design. The Church of St. Niketas is a cruciform edifice of the cross-in-square type, with an octagonal dome and

[3] Idem, *Prilozi za istoriju Svetog Nikite kod Skoplja*, 63–128.

the altar space comprising the eastern arm of the cross, a short narrow bay and an apse that is semicircular inside and five-sided outside. The dome is made of clay bricks, while all other parts of the church were built in alternating layers of bricks and ashlars. Its façades reveal the use of the cloisonné technique and the remnants of red-painted mortar, which was meant to imitate bricks in some places. The church features a number of openings and entrances on the west and south sides, while the western, southern and northern façade walls are divided by blind arches that reflect the interior structure of the edifice. Marković suggests analogies for this shape and construction method on the territory of the Byzantine world and believes that the Church of St. Niketas was the work of builders of Greek origin. He supports his view by the fact that the closest parallels to the design of the altar space and the dome in King Milutin's foundation are found in Byzantine architecture in both older and contemporaneous churches (The Church of St. Panteleimon in Nerezi; Church of Panagia Olympiotissa in Elassona; and the churches of Thessaloniki such as the Holy Apostles, St. Panteleimon and the Holy Saviour). The author also determines the place of the Church of St. Niketas not only in the context of Byzantine masonry but also in the context of Serbian medieval architecture. He points out that this church represents one of the oldest surviving examples of a domed cross-in-square church in Serbian medieval architecture and suggests that the peculiar design of the sanctuary was soon replicated in a church founded by a noblewoman named Danica in the nearby village of Ljuboten – the Church of St. Nicholas, and partially in the construction of the Church of St. Demetrios in Marko's Monastery and the Church of the Holy Archangels in Štip. Somewhat later, in the 16th century, a parekklesion dedicated to St. John the Baptist was added along the southern wall of the Church of St. Niketas in the shape of a single-nave building made of stone and brick. As the parekklesion was demolished in 1928, the author uses the few remaining sources and scarce available information to offer a brief description of its ground plan and materials used in its construction; based on this, he proposes the reconstruction of its original architectural design. In this case too, the stages in the construction process are made easier to understand by the inclusion of floor plans of the church and the parekklesion, as well as section drawings of the edifice and its façades, which are provided beside the body text or on separate pages.

The next section of the book entitled *Wall Paintings* (pp. 97–270) is the largest part of the book. It offers a detailed analysis of the wall paintings made throughout the four stages in the process of painting the church (14th, 15th, 16th and 19th century), clearly differentiating between the oldest layer and the younger layers of frescoes. The topics of the paintings are presented in spatial sections and wall painting zones, while the author's consideration of their thematic program and his iconographical and stylistic analyses are given in separate successive paragraphs. This section opens with a chapter entitled *List of Frescoes with Inscriptions, the Disposition of Scenes and Individual Figures of Saints* (pp. 99–109), which – along with the rest of the book – offers a valuable contribution to understanding the complex topic of the Church of St. Niketas. This chapter provides a catalogue of all extant scenes and figures, their accompanying inscriptions and the texts on the scrolls in the hands of the saints, as well as frescoes that have been damaged or destroyed but whose former existence has been reliably reconstructed by the author. The list includes both 14th-century frescoes and the younger ones painted in the 15th, 16th and 19th century, which are distinguished by a different type of lettering. To make it easier for the reader to understand the disposition of the fresco decorations, the author again includes drawings of the wall painting layout and numbers corresponding to the list of compositions and individual figures.

Since most of the preserved frescoes belong to the 14th century, the author focuses on this layer of wall paintings, providing a detailed and comprehensive overview of it in a separate chapter entitled *Frescoes of the 14th Century* (pp. 111–217), which convincingly reconstructs the original thematic and iconographical program of the church, including both the repainted sections of the older layer and the segments with destroyed fresco decoration. To do this, he finds analogies with the frescoes in other King Milutin's foundations (e.g. for the compositions depicting the Christ raising the daughter of Jairus or Christ reading in a synagogue) or bases his identification on the physiognomic features of the images and the characteristic attributes of the saints (e.g. St. Stephen, St. Sozon etc.). Marković always bears in mind that the artists who restored the frescoes of the Church of St. Niketas in 1484 and the wall painter Dičo Krstević in the 19th century acknowledged and repeated the old wall paintings to a large extent. The original layer of fresco paintings in Milutin's foundation is considered in the usual order from the dome down (dome, altar, western part of the nave), allowing the reader to trace and grasp the program as a whole. This program, the author points out, is "simple and very well-organized owing to the external structure of the building". The depictions of Christ Pantokrator, Heavenly Liturgy and the prophets in the dome; the image of the Mother of God, the Communion of the Apostles and the Officiating Church Fathers in the altar apse; the cycle of the Great Feasts, Passion of Christ, Miracles and Teachings of Jesus Christ, as well as individual figures of selected saints in the nave of the Church of St. Niketas were all solutions characteristic of wall paintings of the Palaiologan period. However, careful observation reveals a number of unusual features in the choice and disposition of some compositions and holy figures. For example, the author highlights the depiction of both scenes that illustrate the Resurrection of Jesus Christ – Descent of Christ into Hades and the Myrrhbearers at the tomb – in the cycle of the Great Feasts; the depiction of the holy saints Constantine and Helena near the eastern part of the church; the connection between the bust of Job the Just and the scenes from the Passion of Christ cycle; the depiction of the Presentation of the Virgin in the Temple, a composition identified based on the fragments in the third zone of the southern wall in the southwestern bay outside of the Cycle of the Life of the Virgin; and the prominent position and joint depiction of St. Simeon Nemanja and St. Sava, the first ktetors of the Hilandar Monastery. The appearance of the last two solutions in the program of Milutin's foundation on Skopska Crna Gora is interpreted by the author as the

influence of the Hilandar Monastery. In addition, the order of the Christological cycles, the depiction of Christ Anapeson and Christ talking to the apostles about the end of the age on the western side of the piers flanking the iconostasis, the position of the cycle of the Miracles and Teachings of Jesus Christ in the nave, diaconicon and western corner bays, as well as the appearance of many monk figures in the lowest zone, according to the author, clearly indicates a programmatic link between the frescoes of St. Niketas and the katholikon of Hilandar. These influences of the Hilandar Monastery on the wall paintings of St. Niketas have already been noted and indicated in Marković's study on the links between the art of the Hilandar Monastery and that of its metochia,[4] but here they are elaborated and explained in more detail. His research of the wall painting program of the Church of St. Niketas is adequately supplemented by iconographical and stylistic analyses. As most of these iconographical solutions were rather common and appeared in many monuments of the Palaiologan period, Marković found the most analogies with the frescoes of the Gračanica Monastery. However, he indicates all similarities and differences between each composition in Milutin's foundation in Skopska Crna Gora and the corresponding depictions in other churches whose wall paintings have been attributed to the same painting workshop. For example, he highlights the depiction of Jesus Christ wearing a sakkos in the Communion of the Apostles scene, the texts on the scrolls in the hands of the prophets (particularly those held by Isaiah and Ezekiel), the unusual presence of the Old Testament prophet David in the Annunciation scene, the layout of the figures in the composition of the Presentation of Jesus Christ at the Temple, the shape of the table and the disposition of figures around it in the Last Supper, and the depiction of St. John kissing the left foot of Jesus Christ in the scene of the Descent from the Cross, etc.

The next section entitled *Stylistic Characteristics* (pp. 198–204) offers an analysis of the stylistic features of the oldest frescoes in the Church of St. Niketas and highlights its similarity with the art of the Palaiologan period. The author carefully examines their compositions, spatial organization, colors and the proportions and volume of figures. The scenes of the Christological cycle are presented as a horizontal frieze with no bordures separating them. In most cases, the compositions are conceptually centered on the figure of Jesus Christ, which is usually positioned in one of the corners of the scene. The purpose of the depicted buildings and/or landscapes is to indicate the location where the scene takes place. While the landscapes have not received much attention, the depicted architecture, with its diverse and abundant elements, shapes and limits the space of the scene. The range of colors is relatively small and includes no more than a few colors in various shades. The proportions of the figures – both those in the Gospel scenes and the individual images of saints – indicate that the artist chose to abandon Classicist models and sought to elongate them and reduce their volume. As the most remarkable feature of the oldest wall paintings in the Church of St. Niketas the author highlights the artist's ability to tie together all participants in the composition. To illustrate this extraordinary skill of the painter, he cites the scenes of the Dormition of the Virgin, the Marriage at Cana and the Expulsion of the merchants from the Temple. Although all of these scenes include a large number of figures, they are remarkably well-organized, balanced and supplemented by motifs and scenes from daily life.

Based on his detailed analysis of the artistic merit of the wall paintings in the Church of St. Niketas and the stylistic uniformity of the paintings in this church, Miodrag Marković draws the conclusion that all frescoes in this church were done by a single painter. This artist is the subject of the next chapter entitled *Michael, Son of Eutychios – the Protomaster of the Oldest Wall Paintings* (pp. 204–207). Unlike the older researchers who believed that the wall paintings of the Church of St. Niketas were the work of two painters (Michael and Eutychios), Marković uses the analysis of the artist's signature on the shield of St. Theodore Tyron to infer that all frescoes in the church were painted by a single artist – Michael, son of Eutychios (most probably the painter identified with Michael Astrapas). Marković has already presented this view in a study on the activities of these two painters from Thessaloniki and his view has since become widely accepted in academic circles.[5] The chapter on 14th-century frescoes of the Church of St. Niketas closes with a number of valuable conclusions about this church. The concise version of the author's observations about the time frame of the wall-painting process of the Church of St. Niketas and the person who commissioned the frescoes, on which the extant written sources offer no information, has already been published[6]; however, the section *The Dating of the Frescoes* (pp. 207–217) provides a more in-depth consideration of the ktetor problem and allows the author to suggest a more accurate dating of the wall paintings. The dating is based on his conclusions drawn from the historical overview provided at the beginning of the book; the fact that there is no portrait of King Milutin in his foundation near Skopje; and the resemblance of the church's program to the fresco ensemble of the Serbian Hilandar Monastery on Mount Athos. Finally, the author proves that the frescoes in the Church of St. Niketas near Skopje were commissioned by the fraternity of the Hilandar Monastery and that the church was painted around 1324, after having become Hilandar's metochion.

However, the passage of time had ravaged the painted decoration of the Church of St. Niketas, particularly in the vaults and the highest zones of the walls. The ktetor inscription above the entrance on the southern wall suggests that the wall paintings were renovated in 1484. Using the same approach as in the previous part of the book, in the chapter entitled *Frescoes of the 15th Century* (pp. 218–258) Marković first discusses the programmatic features of the restored fresco groups, examines the iconography of the parts that had been repaired or painted anew and finally analyses the artistic aspects of the frescoes painted in the 15th century. Carefully differentiating between the older and the younger layer of frescoes in the Church of St. Niketas, in his exhaustive analysis the author shows that the artists who restored the frescoes respectfully treated the 14th-century decoration at the church and in many cases replicated the layout and

4 Idem, *Hilandar i živopis u crkvama njegovih metoha*, 281–295.

5 Idem, *Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija*, 95–112.

6 Idem, *Hilandar i živopis u crkvama njegovih metoha*, 291–295.

iconography of the original wall paintings. Their restoration interventions – both minor and major – are found in some compositions of the cycles of the Great Feasts, the Passion of Christ, Miracles and Teachings of Jesus Christ, and a few individual figures of saints. In addition, the author notes that the artists who restored the frescoes in some cases deviated from the original program, probably following ktetor's special requirements. It is precisely these changes in the program that Marković focuses on: the illustration of the troparion of monk Mark of Otranto, as well as the depictions of the Death of Judas and St. Hilarion of Moglena. As for the iconography of the 15th-century frescoes, the author concludes that in some cases it follows the trends of the art of the previous century (art of the Palaiologian Renaissance period). However, he also notes that a few of the scenes – such as the Repentance of Judas and Judas' Suicide – reveal many elements representative of late Byzantine art. Again, the chapter on the 15th-century frescoes contains drawings of these frescoes published for the first time in this book. The author ends the chapter with a discussion of the artist's origin and his search for similar solutions. Based on his detailed analysis of the main characteristics of the creative process used by the artist in 1484, Marković affirms the existing hypothesis about a certain painter from Kastoria as the author of the 15th-century frescoes in the Church of St. Niketas, and agrees with the view that the similar painting process of the same artist is noticeable in the katholikon of the Monastery of Great Meteoron at Meteora, which is dedicated to the Transfiguration of Jesus Christ, and the Church of St. Nicholas of Nun Eupraxia in Kastoria.

The chapter *Frescoes of the 16th century* (pp. 259–266) is divided into two parts: the *Parekklesion of St. John the Baptist* (pp. 259–263) and the *Western Part of the Southern Façade* (pp. 263–266), both of which are illustrated by old photographs made by Gabriel Millet and drawings of the frescoes. In the first part of the chapter, Marković reconstructs the original fresco program of the Parekklesion of St. John the Forerunner; as this building was demolished in 1928, the only extant evidence about its existence is found in the notes made by Vladimir Petković in 1925. Taking into consideration all available information and similar solutions found in contemporaneous monuments of a similar type, the author goes a step further and identifies the figure of a saint on the south wall as Apostle Ananias; he also suggests some scenes and figures that, in his opinion, could have decorated the interior of the south parekklesion of the Church of St. Niketas: scenes from the cycle of St. John the Baptist, figures of the hierarchs in the altar, figures of the Holy Virgin and St. Zosimus on the northern and western walls of the nave, and medallions with different iconographical types of Christ in the top section of the vault. Analyzing the choice of the depicted saints, he comes to the conclusion that the program of the parekklesion dedicated to St. John the Forerunner was meant to thematically supplement the frescoes in the church, i.e. that its frescoes depicted scenes and figures not featured in the main church. In the latter part of the chapter, based on the damaged wall paintings the author provides a rough description of the program on the western part of the southern façade, which he believes was once fronted by an open porch. Once again, the author tries to identify the frescoes that have been preserved in fragments, assuming that the old martyr with a cap represents St. Mardarius. In cases when the available evidence was insufficient to draw a final conclusion, the author indicates some possibilities. Thus Marković suggests that the warrior above the bust of St. Nicholas could represent St. George or St. Niketas and that the standing figures in the lower zone of the lesene, around the west blind arch, seem to represent martyr saints. In view of the fact that the only remaining fresco of the parekklesion is the scene of the Annunciation to Zacharias, the author could do no more than to draw some general conclusions about its iconography and stylistic characteristics. The closest analogy for the stylistic features of the scene of the Annunciation to Zacharias is found in the wall paintings of the churches on the territory of the Patriarchate of Peć which were painted soon after its restoration in 1557 and for the fresco fragments in the western part of the southern façade in the wall paintings of the Parekklesion of St. John the Baptist. In light of all this, the author places the painting of these parts of the Church of St. Niketas in the closing decades of the 16th century.

The frescoes in the Church of St. Niketas were heavily damaged in the following centuries and due to the efforts of the former priest of Saint Niketas Uroš and a prominent citizen of Skopje named Hadži Trajko Dojčinović, a new restoration campaign was launched in 1846. The following chapter entitled *Frescoes of the 19th Century* (pp. 267–270) discusses the frescoes painted in this last restoration effort. Analyzing the programmatic ideas, iconography and the style of the 19th-century frescoes, he consistently applies the method used in the previous three chapters. The parts of the church that were now bare – the calotte and a part of the dome drum – were painted in 1846 by Dimitrije Dičo Krstević. The works of this prolific artist from the vicinity of Debar have been the subject of many an academic study, but this book is the first to suggest that it was he who painted the 19th-century frescoes in the Church of St. Niketas. The author draws this conclusion based on the stylistic characteristics of Krstević's art and the fact that he also made the icons for the iconostasis. Krstević painted Christ Pantokrator and the Heavenly Liturgy, motifs commonly depicted in the dome, which were also located in this part of the church in the 14th century. However, the author's findings suggest that the artist did make some changes in the program and iconography and replaced the original representations of the prophets Zephaniah and Joel with depictions of the prophets Samuel and Obadiah. Finally, the author concludes that the iconographical and stylistic features of Krstević's paintings in the dome of the Church of St. Niketas share the spirit of his other works and finds their closest parallels in his older works created in the fifth decade of the 19th century.

Icons painted by Dimitrije Dičo Krstević in late 1846 and early 1847 on the new iconostasis in the Church of St. Niketas are discussed in the last section of the book entitled *Icons* (pp. 271–274). The artist of Debar painted the following despotic icons: Christ Pantokrator, the Virgin with the Christ child, St. Niketas the Goth and St. John the Baptist, with the first three bearing his signature and date of creation. As the iconostasis made in the mid-

19th century has since been dismantled, the original arrangement of Dičo's icons was unknown. However, using Gabriel Millet's old photographs and some of the other iconostasis by the same artist, Marković has reconstructed the original disposition of the icons and has contributed to the – hereto fragmentary – knowledge about the iconostasis in the Church of St. Niketas. The section discussing the icons ends with his analysis of the iconographical and stylistic characteristics of Krstević's icons, concluding that they reflect the usual style of his works. He particularly focuses on the icon of Theotokos Hodegetria which was once located at the Church of St. George in Banjani and is now kept at the Museum of Macedonia in Skopje. Marković accepts the view of older researchers that this was one of the despotic icons in the Church of St. Niketas, but rejects the view that it does not share the stylistic traits characteristic of the works of Michael and Eutychios and in contrast indicates the iconographic and stylistic similarity between this icon and the frescoes of the famous artists from Thessaloniki. The monograph on the Church of St. Niketas ends with the lists of abbreviations, sources and secondary literature (pp. 275–288), an album with 96 color photographs, a summary in English (pp. 337–342), lists of illustrations in Serbian and English (pp. 343–362), exhaustive indices (general, pp. 363–370; iconographical, pp. 371–374), and a note on the author (p. 375).

Based on the above, we can safely conclude that the book *St. Niketas near Skopje – A Foundation of King Milutin* by Miodrag Marković is a comprehensive and systematic monograph about this church. The book offers thorough analyses of various aspects of the church: its history, architecture, the thematic and iconographical program of its wall paintings, their stylistic characteristics and the icons of the church iconostasis. Drawing on his experience as a researcher and his analytic skills, the author first recounts and interprets the oldest history of the church dedicated to the Gothic martyr and the restoration of the church under King Milutin; he particularly focuses on examining and explaining the complex relationship between the Church of St. Niketas and the Pyrgos of Hrusija, discussing several charters pertinent to the reconstruction of the monastery's history. He discusses at length the oldest layer of the wall paintings, as well as the painting of new frescoes in three restoration campaigns. The frescoes were painted in four stages and are discussed here separately and extensively, with their characteristics and meanings summarized and explained.

Rising to the methodological demands of contemporary scholarship, this book provides not only a detailed description and analysis but also reproductions of the complete fresco decoration of the Church of St. Niketas. The author has updated his interpretations of the thematic program with new, different conclusions; supplemented his iconographical analysis with discussions of hereto overlooked compositions and individual figures; and has placed its stylistic characteristics in the context of Byzantine art. Furthermore, he has revealed the ktetor, painter and dating of the oldest layer of wall paintings in the Church of St. Niketas, as well as the origin of the artist who restored the frescoes in the 15th century and the identity of the artist who painted the frescoes in the dome in the 19th century. Using extant wall paintings, old photographs and analogies with similar monuments, Marković has not only reconstructed the original appearance of damaged representations and figures, but has also convincingly identified the ones that were hereto unknown. He has found the closest analogies in older and contemporaneous works of a similar type both in Eastern Christian monumental art and Serbian wall paintings in Milutin's other foundations, indicating works that were used as models for some solutions. Finally, he has determined the place of the Church of St. Niketas in the context of Serbian medieval art and Byzantine culture, offering a comprehensive picture of this monument. This book offers an important contribution to the study of the history, architecture and art of this foundation of King Milutin's and is certainly indispensable to all researchers of this church. At the same time, it will be very useful for all future attempts at studying not only this church but also 14th– and 15th– century art in Serbia and other countries under the Byzantine cultural influence. The book's artwork (architectural drawings, drawings indicating the layout of wall paintings, drawings of the wall paintings from the 15th and 16th centuries) and photographs (black-and-white illustrations, color album) provide important documentary evidence about the church and, together with its modern design, give it the exclusivity and quality befitting of a contemporary academic publication.

Dragana Pavlović

Упутство за припрему и предају радова за часопис *Зоīраф*

Предаја радова и њихов редакцијски ӣријем

Аутори достављају радове Редакцији часописа *Зоīраф* у електронској форми на следећу e-mail адресу: zograf@f.bg.ac.rs

Рад у електронској форми треба да садржи:

- документ (фајл) у *Word*-у, то јест документ с текстуалним делом рада (именован латиничким писмом и тако да упућује на аутора и садржај фајла, то јест документа, нпр: PPetrovicText);
- фајлове с графичким прилозима уколико се уз рад прилажу и илустрације (именоване латиничким писмом и тако да упућују на аутора и садржај фајла, нпр: PPetrovicSl.1).

Приликом подношења рукописа аутори гарантују да приложени рукописи представљају њихов оригинални допринос, да нису већ објављени, да се не разматрају за објављивање код другог издавача или у оквиру неке друге публикације, да је њихово објављивање одобрено од свих коаутора уколико их има, као и, прећутно или експлицитно, од надлежних тела у установи у којој је спроведено истраживање.

Они који прилажу чланак гарантују да су као аутори приложених радова наведена само она лица која су значајно допринела садржају рукописа и пратећег научног материјала, то јест да су сва лица која су значајно допринела садржају рукописа и пратећег научног материјала наведена као аутори.

Аутори сносе сву одговорност за садржину поднесених рукописа.

Аутори који желе да у своје радове укључе слике или делове текста који су већ негде објављени дужни су да за то прибаве сагласност носилаца ауторских права и да приликом подношења радова доставе доказе да је таква сагласност дата. Материјал за који такви докази нису достављени сматраће се оригиналним делом аутора.

Након пријема рукописи пролазе кроз прелиминарну проверу у Редакцији како би се установило да ли испуњавају основне критеријуме и стандарде. Поред тога, проверава се да ли су радови или њихови делови плагирани. Сваки рад добија две анонимне рецензије (о поступку рецензирања и ауторским правима подробније у тексту о издавачкој политици *Зоīрафа* на адреси: http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=0350-1361&pg=editorialpolicy). Редакција одлучује о категоризацији позитивно оцењених радова на основу критеријума наведених у *Акту о уређивању научних часоӣиса.*

Аутори ће о пријему рукописа бити обавештени електронском поштом. Само они рукописи који су припремљени и достављени у складу са овде датим упутствима за припрему и предају радова биће рецензирани. У супротном, рукописи ће, с примедбама и коментарима, бити враћени ауторима.

Приӣрема радова

Сваки приложени рукопис треба да садржи: **наслов рада**, **име аутора** са e-mail адресом, **назив установе у којој је аутор запослен** (афилијација), **апстракт**, **кључне речи**, **текст рукописа**, **листу референци**, **списак илустрација**, **датотеку са илустрацијама** (ако се оне прилажу), **захвалницу** (ако постоји потреба за њом) и **резиме**.

Наслов рада

Наслов треба прецизно да упути на садржај рада. Пише се великим и малим словима, у складу с правописом. Ако је рад написан на енглеском језику, великим словом започињу се само прва реч у наслову и поднаслову и властите именице (*sentence case*).

Уколико је аутор сарадник на пројекту, на крај наслова треба да стави звездицу, а испод, у зони напомена, да наведе назив пројекта и његов евиденциони број.

Име ауӣора

Аутор рада треба да наведе пуно име и презиме, а ако жели, и средње слово. Ауторово име и презиме наводе се испод наслова рада. Не наводе се ауторова титула, функција, академско или стручно звање. После ауторовог презимена треба ставити две звездице, а испод, у зони напомена, наводи се његова e-mail адреса. Уколико су рад писала два аутора или више њих, између њихових имена ставља се запета, а после презимена последњег наведеног аутора стављају се две звездице и испод, у зони напомена, e-mail адресе.

Назив усӣанове у којој је ауӣор заӣослен (афилијација)

Афилијација се наводи непосредно испод имена аутора. Аутор треба да наведе званичан назив и седиште установе у којој је запослен. Називи установа наводе се у целини (на пример: Филозофски факултет – Универзитет у Београду, Србија; Византолошки институт САНУ, Београд, Србија). Аутори који нису запослени у установама уместо афилијације наводе место боравка. Ако су рад писала два аутора или више њих, афилијације се наводе по редоследу аутора и одвајају се запетом.

Айсшракш

Апстракт треба да има до 600 словних места и да садржи најважније резултате рада, уз евентуално указивање на примењену методологију, тако да се може користити приликом индексирања у референтним периодичним публикацијама и базама података. У апстракту не треба наводити референце. Апстракт се увек пише на енглеском језику, а ако је текст рукописа на неком другом језику, на том језику се пише још један апстракт.

Кључне речи

Кључне речи се наводе у посебном реду иза апстракта. Кључне речи морају бити релевантне за тему и садржину рада. Добар избор кључних речи предуслов је за исправно индексирање рада у референтним периодичним публикацијама и базама података. У кључне речи може се уврстити највише седам појмова. Пишу се увек на енглеском језику и на језику текста рукописа (ако текст није на енглеском језику).

Тексш рукойиса

Текст рукописа с напоменама, литературом и резимеом предаје се на српском језику у ћириличкој верзији писма или на званичним језицима Међународне византолошке асоцијације (AIÉB): грчком, француском, енглеском, руском, немачком или италијанском. Текст рукописа не треба да прелази обим од два ауторска табака, односно 57.600 словних места. Већи текстови могу се поделити у два дела или више њих и објавити у наставцима у два броја или више бројева часописа.

Рукописе треба слати написане у једном од следећих формата: word.doc или word.docx. Као фонт за основни текст користи се Times New Roman, а величина слова треба да буде 11 тачака (pt). За напомене се користи исти фонт, с тим што величина слова треба да буде 10 тачака (pt). При писању текстова на старословенском користи се Staroslovenski Unicode, version 11.002 (може се преузети на адреси: http://staroslovenskopismo.blogspot.rs/2012/04/staroslovenski-unicode.html), а при писању грчких текстова Palatino Linotype, уз коришћење грчке тастатуре.

У радовима написаним на српском и руском језику за означавање редних бројева столећа користе се искључиво римски бројеви, то јест латинска слова с бројном вредношћу (нпр. XVI–XVII век). У радовима написаним на енглеском језику за означавање редних бројева столећа користе се искључиво енглеске речи за редне бројеве, а не цифре (нпр. eleventh, а не 11th).

Напомене се дају у виду фуснота (при дну сваке странице), нумеришу се арапским бројевима, тако да буду повезане с бројем којим се у тексту позива на њих, а уносе се у текст уз примену опције Insert footnote. Навођење извора и литературе у напоменама мора бити прилагођено правилима која су дата доле, у *Правилима за навођење извора и лишерашуре*.

Захвалница

Захвалница, ако за њом постоји потреба, треба да се налази у посебном одељку на крају чланка, а испред листе референци.

Лисша референци

Листа референци се даје после основног текста, а садржи списак цитиране литературе. Свака библиографска јединица наводи се тако што се ауторово презиме исписује испред иницијала његовог имена. У листи референци не користе се скраћенице за називе књига и часописа. За све остало важе правила која се примењују приликом навођења у напоменама (v. доле).

Радови написани различитим писмима одвајају се у засебне групе. Најпре се наводе радови писани писмом текста рукописа. Затим следе групе радова написаних другим писмима. У зависности од групе у којој се налазе, библиографске јединице нижу се према азбучном, алфабетском или или абецедном реду, по почетном слову ауторовог презимена и потоњих делова библиографске јединице. Према азбучном, алфабетском или абецедном реду наводе се и дела без назначеног аутора. Када је реч о навођењу страница цитираног дела, наводе се само оне на које се у раду упућује.

Уз све нелатиничке (грчке, ћирилске и друге) библиографске јединице додаје се и њихова латиничка транслитерација, и то према правилима Конгресне библиотеке у Вашингтону:

http://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html

При навођењу књига (монографија) у листи референци не упућује се на странице, илустрације итд. цитиране у раду. При навођењу чланака објављених у часописима и зборницима наводе се прва и последња страна, а између њих се ставља дуга црта без размака (–).

Примери:

Ђурић В. Ј., *Визаншијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Đurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ξυγγόπουλος Α., *Υπαπαντή*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328–339 [Xyngopoulos A., *Ypapantē*, EEBΣ 6 (1929) 328–339].

Сарабьянов Д. В., *Спасопреображенский собор Мирожского монастыря*, Москва 2010 (Sarab'i͡anov D. V., *Spasopreobrazhenskiĭ sobor Mirozhskogo monastyri͡a*, Moskva 2010).

Сйисак илусшрација

Списак легенди које ће пратити илустрације треба приложити као посебан документ. Он треба да буде написан на језику текста рукописа, а ако то није енглески језик, онда, упоредо, и на енглеском. У легендама треба навести податке о пореклу илустрација (установа, личност, извор или литература од које су односно из које су преузете).

Резиме

Даје се иза листе референци, на самом крају текста. Треба да садржи: наслов рада, ауторово име и презиме и афилијацију. Текст резимеа по обиму не сме прелазити 10% текста рукописа. Резиме не треба да садржи напомене.

Слике, цртежи, табеле и друге илустрације

Илустративни материјал мора да буде доброг квалитета. Илустрације не треба инкорпорирати у документ с текстом рукописа. Оне се достављају, како је поменуто, као засебни фајлови, то јест документи, и морају бити у TIFF или JPEG формату, високе резолуције. Фотографије и друге илустрације које не задовољавају наведене параметре неће бити прихваћене за објављивање. Биће прихваћено највише 26 илустрација уз један чланак, сем ако редакција посебном одлуком не одобри више њих. Позивање на слике, цртеже и табеле треба назначити у тексту и издвојити заградама.

Правила за навођење литературе и извора

Литература и извори наводе се према традиционалном систему цитирања у часопису *Зограф* (описан у наставку).

Ако је текст рукописа написан на српском, грчком или руском језику, литература и извори наводе се писмом и на језику на којем су објављени. Уколико је текст рукописа написан на енглеском, француском, немачком или италијанском језику, литература и извори се наводе латиничким писмом, уз примену транслитерације за ћириличке и друге библиографске јединице, осим грчких. Транслитерација се врши, као и када је реч о *Листи референци*, према правилима Конгресне библиотеке у Вашингтону.

Када се упућује на радове написане на енглеском језику (књига, чланак или веб-страница), великим словом започињу се само прва реч наслова и поднаслова рада и властите именице (*sentence case*).

Никада се читав наслов рада не одваја наводницима, сем ако у питању није цитат неке реченице или синтагме. Наводницима у наслову могу бити одвојени само одређени проблематични појмови или преузети термини.

Приликом навођења цитата из библијских књига користе се скраћенице дате у *Листи скраћеница* (у текстовима на српском и руском употребљавају се ћириличке скраћенице, у текстовима на француском, енглеском, италијанском и немачком латинске, а за текстове на грчком алфабетске). Прво се наводи скраћеница књиге (без тачке на крају), а затим, арапским цифрама, број поглавља, после којег се ставља запета, и број стиха. Уколико се упућује на више повезаних стихова, бројеви који означавају први и последњи цитирани стих раздвајају се цртом без размака (нпр. Јн 1, 1; 1Кор 13, 4–10 итд.).

Коментари у напоменама, које се дају у виду фуснота при дну странице, пишу се на језику којим је писан основни текст. У напоменама се употребљавају опште скраћенице на латинском језику, без обзира на језик основног текста: v. (види); cf. (упореди); *ibid.* (*исто* – увек у курзиву); *op. cit.* (нав. дело – увек у курзиву); idem/eadem (исти/иста); et al. (и др.); ed. (уредник/приређивач); trans. (прев.); n. (нап.); sqq. (код неодређеног цитирања узастопних страна); etc (итд.); Anon. (Аноним); supra/infra (изнад, испод, назад, напред).

После броја стране (испред којег се не користи скраћеница стр.) наводе се, према потреби, следеће скраћенице: n. (напомена); cat. no. / кат. бр. (број каталошке јединице); сл., εικ., fig./figs., Abb., илл. (слика); T./Pl. (табла).

I. Књиге (монографије)

1. С назначеним аутором

а. Један аутор

Када се оваква књига први пут цитира у напомени, то се чини према следећем обрасцу:

Иницијал имена аутора. Презиме, *Наслов књиге (курзив)*, Место и година издања, број/бројеви странице/страница, напомене, каталошке јединице, слике и табле на које се упућује.

Пример:

В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 83–84, 219–220.

- Уколико се у првој наредној напомени упућује на исто дело и место у њему као у претходној, користи се скраћеница *ibid.* – увек у курзиву. Она замењује име аутора, наслов рада, место и годину издања, број стране и све друго што је у наведено у претходној напомени. Скраћеница *ibid.* не користи се уколико претходна напомена садржи више од једног цитираног дела.
- Уколико се у првој наредној напомени цитира исто дело као у напомени која овој непосредно претходи, али се упућује на другу страницу или странице, односно другу напомену или илустрацију, после скраћенице *ibid.*, наводе се бројеви тих других страна, слика, напомена итд.
- Уколико се у првој наредној напомени цитира исти аутор као у напомени која јој непосредно претходи, али друго његово дело, после скраћенице idem/eadem, пише се назив тог другог дела, број стране итд.
- Уколико аутор дела има два презимена раздвојена цртицом, између њих се ставља кратка цртица без размака (нпр. М. Чанак-Медић).
- Приликом упућивања на већи број повезаних страница цитиране књиге, између бројева којима су означене прва и последња од тих страница ставља се дуга црта без размака (–).
- Уколико издавачи цитиране књиге имају седишта у два места или више њих, између назива тих места ставља се дуга црта без размака (нпр. Београд–Ниш) или, уколико неки од назива места садржи више речи, дуга црта с размацима (нпр. Београд – Нови Сад).
- Код вишеструког навођења истог наслова аутор се опредељује за то да ли ће библиографску јединицу заменити скраћеном ознаком *op. cit.* или ће наслов дати у скраћеном облику, али се презиме аутора обавезно наводи (без иницијала имена).

Пример:

Ђурић, *op. cit.*, 83–84, 219–220 или
Ђурић, *Византијске фреске*, 83–84, 219–220.

– Никада се не наводе називи издавачке куће, серије (едиције) и број књиге у оквиру серије (едиције).

б. Два или три аутора

Између имена првог и другог аутора у библиографској јединици, као и другог и трећег, треба да стоји запета.

Пример:

Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком I*, Зограф 14 (1983) 60–66.

в. Више аутора

За књиге које имају више аутора у напоменама и листи референци наводи се име првог аутора, иза којег следи et al. Ако се жели нагласити да је цитирано место из поглавља књиге које је потписао одређени аутор, иницијал његовог имена и презиме дају се у загради на крају навода (иза броја цитиране странице/страница или напомене).

Пример:

М. Кашанин et al., *Манастир Студеница*, Београд 1986, 168 (Б. Тодић).

2. Књиге на чијој насловној страни нису назначена имена аутора

Навођење књиге на чијој насловној страни нису назначена имена аутора започиње самим насловом (у курзиву). Ако се жели нагласити да је цитирано место из поглавља или дела књиге које је потписао одређени аутор, иницијал његовог имена и презиме дају се у загради на крају навода.

Пример:

Историја српског народа I, Београд 1981, 230 (В. Ј. Ђурић).

3. Посебне целине, радови или јединице у различитим публикацијама

Посебне целине, радови или јединице у књизи, каталогу, зборнику радова и сл. наводе се уз употребу латинског предлога **in:** (обавезно са две тачке) испред назива публикације, без обзира на писмо и језик на којем је библиографска јединица објављена. Назив цитиране публикације, исто као и име посебне целине, рада или јединице у њој, исписује се курзивом.

Пример:

Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 143–153.

4. Лексикографске јединице

Навођење јединица из лексикона, енциклопедија или речника започиње насловом јединице, после чега следи латински предлог **in:** (обавезно са две тачке), затим назив лексикона, енциклопедије или речника с подацима о уреднику, месту и години издања. Иза тога се наводе бројеви страна, илустрација итд., а на крају, у загради, исписује се иницијал имена и презиме аутора јединице). Назив цитиране јединице, као и назив лексикона, енциклопедије или речника у којем је објављена (уколико се не цитира као верзална скраћеница), исписује се курзивом.

Примери:

Андреја, сликар, in: *Српска енциклопедија* 1/1, Нови Сад – Београд 2010, 213 (З. Ракић).

Evangelist symbols, in: ODB II, ed. A. P. Kahzdan, A.-M. Talbot, New York – Oxford 1991, 762 (A. Weyl Carr).

II. Докторске дисертације и магистарске тезе

Цитирају се по истом принципу као и књиге, али с назнаком о врсти рада и с називом факултета и/или универзитета на којем је теза одбрањена (на крају навода, у загради).

Пример:

T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art I–II*, New York 1977 (doctoral dissertation, New York University).

III. Периодика

Радови објављени у штампаним часописима наводе се према следећем обрасцу:

Иницијал имена аутора. Презиме, *Наслов рада (курзив)*, Назив часописа и број (место издања и година/године) бројеви страна рада на које се упућује, илустрације итд.

Пример:

В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985) 25–38.

– Бројеви часописа увек се пишу арапским цифрама. После навођења године издања, а пре броја страна, запета се не ставља. Приликом упућивања на већи број повезаних страница цитираног рада између бројева којима су означене прва и последња од тих страница ставља се дуга црта без размака (–). Место и година издања стављају се у заграду, с тим што се место издања наводи само за локалне часописе, односно оне мало познате, и то уколико место издања није поменуто у самом називу часописа.

Примери:

Д. Прерадовић, *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (Краљево 2006) 29–48.

Р. Михајловић, *Црква Светог Петра код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 10 (1986) 67–96.

Приликом цитирања различитих часописа који имају истоветан назив иза назива и броја часописа у загради треба навести место издања испред године издања.

Примери:

..., Зборник Народног музеја 19/2 (Београд 2010).

..., Зборник Народног музеја 7 (Чачак 1976).

Уколико се година за коју часопис излази и година његовог издања разликују, година за коју часопис излази наводи се у загради, а година издања одмах иза заграде.

Пример:

J. Радовановић, *Богородица Млекопитатељница из Пећке патријаршије – Ново тумачење*, Balcanica 32–33 (2001–2002) 2003, 253–262.

Код упућивања на часописе чији су наслови на енглеском језику задржава се употреба великих слова примењена у изворном облику назива часописа (*Title case*).

Пример:

R. Traquair, *Frankish Architecture in Greece*, Journal of the Royal Institute of British Architects 31 (1923) 33–86.

IV. Новински чланци

Наводе се према следећем обрасцу:

Иницијал имена аутора. Презиме, *Наслов чланка*, Назив магазина/листа (датум изласка).

Сви бројеви исписују се арапским цифрама.

Пример:

В. Р. Петковић, *Параклис Св. Јована у манастиру Св. Никите код Скопља*, Време 2925 (16. 2. 1930) 3.

V. Необјављени извори

Наводе се према начелу „од општег ка посебном" и на начин на који су систематизовани у институцији или фонду у којем се чувају, према следећем обрасцу:

Назив архива, назив фонда (број/сигнатура), број кутије и/или фасцикле, сигнатура/број документа, *Назив или садржај документа*, датум или година.

Ако се у чланку упућује на више докумената из исте збирке, онда име збирке након првог, екстензивног навођења треба наводити у скраћеном облику (за начин скраћивања v. доле)

Пример:

Архива Народног музеја у Београду, Музеј кнеза Павла, бр. 476, од 21. јула 1937.

VI. Електронска издања књига, часописа, зборника и новина

Електронска издања књига и чланци преузети из електронских часописа, зборника и новина наводе се на исти начин као и штампани, али се на крају додаје пуна веб-адреса са http://..., а у *Листи референци* између угластих заграда наводи се и датум приступања сајту.

Пример:

I. Iakobashvili, *Materials and methods of execution of early mediaeval murals in Upper Svaneti* – http://www.nukri.org/modules.php/:/temp/index.php?name=News&file=article&sid=580 [20. 2. 2017].

Скраћенице

Скраћенице за часописе и књиге, поједине серије или приручнике користе се према *Листи скраћеница* датој на крају 40. броја часописа *Зограф* (нпр. DOP, ЗРВИ, PG, PL, ODB итд.).

Аутори могу и сами да уведу скраћенице за називе часописа, публикација и збирки докумената, ако оне нису дате у поменутој листи скраћеница, тако што после првог, екстензивног навођења отворе заграду и назначе скраћеницу.

Пример:

Д. Прерадовић, *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (Краљево 2006) 29–48 (даље у раду: Наша прошлост = НП).

Архива Народног музеја у Београду, Музеј кнеза Павла, бр. 476, од 21. јула 1937 (даље у раду: Архива Народног музеја у Београду, Музеј кнеза Павла = АНМ МКП).

Редакција ЗОГРАФА

Manuscript preparation and submission guidelines for publication in *Zograf*

Submission procedure and peer review

Authors should submit their manuscripts in electronic form by e-mail to the address of the *Zograf* Editorial Board: zograf@f.bg.ac.rs

The paper in electronic form should include:

- A Word file containing the text of the contribution (titled in the Latin script and indicating the author and manuscript contents, e.g. JJohnsonText);
- Files containing electronic artwork if any illustrations are submitted with the manuscript (titled in the Latin script and indicating the author and contents of the file, e.g. JJohnsonFig.1).

Submission of an article implies that the work is original, previously unpublished, and not under consideration for publication elsewhere (either with another publisher or as part of another publication). The publication of submitted manuscripts must be approved by all authors and tacitly or explicitly by the responsible authorities where the research was carried out.

The contributors vouch that only those who have made a substantial contribution to the contents of the paper and supplementary academic material are given credit as authors and conversely that *all* persons who have made a substantial contribution to the contents of the paper and supplementary academic material are credited as authors.

Authors are exclusively responsible for the contents of their submissions.

If the submission includes previously published images or excerpts, the authors are required to obtain permission from third-party copyright holders. Any material received without such evidence will be assumed to originate from the authors.

On receipt, submitted manuscripts are subjected to preliminary evaluation by the Editorial Board to ascertain their compliance with the basic criteria and standards. In addition, the manuscripts are checked to verify the originality and exclude the possibility of plagiarism. Each manuscript is subjected to two double-blind reviews (the process of peer reviewing as well as copyright issues are explained in more detail in the editorial policy of the *Zograf* journal, available at: http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=0350–1361&pg=editorialpolicy). The Editorial Board decides on the categorization of accepted manuscripts based on the criteria stipulated in the *Act on Academic Journal Editing*.

Authors shall receive an e-mail confirming the receipt of their submission. Only manuscripts prepared and sent in accordance with these guidelines shall be eligible for peer review. The manuscripts that fail to meet the specified requirement will be returned to authors with the Editors' comments and remarks.

Manuscript preparation

Every submitted manuscript should contain: the **title**; **author names** and e-mail addresses, as well as their **affiliations**; **abstract; keywords; text of paper; references; list of abbreviations; files with illustrations** (if applicable); **acknowledgements** (if applicable); and a **summary**.

Title

The title should clearly indicate the content of the manuscript. It is spelt using the upper and lower case, in accordance with the orthographic rules of the given language. In English, only the first word in the title and subtitle are capitalized, as well as proper nouns (sentence case).

If the submitted article has resulted from the author's participation in a project, an asterisk (*) should be inserted at the end of the title and the name and/or number of the project indicated in the corresponding footnote.

Author names

The author should state her/his full name and surname and can add any middle names and initials if s/he likes. The author's name and surname will appear below the title; her/his titles, functions and academic honors will be omitted. A double asterisk (**) should be inserted after the author's surname and her/his e-mail address stated in the corresponding footnote. In the case of multiple authors, their names should be separated by a comma (,) and the double asterisk inserted after the last surname; once again, their e-mail addresses are stated in the corresponding footnote.

Affiliation

Affiliation is stated immediately below the author's name and should include the full official name of the institution the author is affiliated with, as well as its location (e.g. Iowa State University, Ames, USA; Institute for Byzantine Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia). Unaffiliated authors should include their place of residence instead of their affiliation. In the case of multiple authors, affiliations should follow the order of author names and be separated by a comma.

Abstract

The abstract should not exceed 600 characters. It should contain a brief overview of the most important findings of the work enabling indexing in reference periodicals and databases; it can, if the author deems it appropriate, include an overview of the methodology used

in the paper. Reference citations must be avoided. The abstract is always written in English; if the paper is written in another language, please include another abstract in the same language.

Keywords

Keywords should be listed in a new line after the abstract. Each keyword must be relevant to the subject and contents of the paper. An accurate list of keywords will ensure correct indexing in reference periodicals and databases. The list of keywords should not exceed seven terms and should be provided in English and the main language used in the manuscript (if said language is other than English).

Manuscript text

The text of the manuscript including footnotes, references and summary should be submitted in the Serbian language and Cyrillic script or in one of the official languages of the International Association of Byzantine Studies (AIÉB): Greek, French, English, Russian, German or Italian. The manuscript text should not exceed 57.600 characters. Longer works can be split into two or more parts and published in two or more consecutive issues.

The manuscripts should be sent in the MS Word.doc or MS Word.docx format. The default font of the text should be Times New Roman, font size 11 pt. The same font is used in footnotes with the font size set to 10 pt. For texts in Old Slavonic, please use the Old Slavonic Unicode, version 11.002 (available at: http://staroslovenskopismo.blogspot.rs/2012/04/staroslovenski-unicode.html); for Greek, please use Palatino Linotype and set your keyboard to Greek.

Manuscripts in Serbian and Russian should use Roman numerals to denote ordinal numbers of centuries, i.e. letters from the Latin alphabet used as numerals (e.g. XVI–XVII century). If the manuscript uses English as its main language, ordinal numbers of centuries should be denoted in letters and not in numerals (e.g. eleventh instead of 11^{th}).

References should be provided in footnotes (at the end of each page) and should be numbered in consecutive Arabic numerals corresponding to the reference number in the body text. Please use the Insert Footnote command. Citation of sources and references in the footnote should comply with the rules stated below in the *Citation rules and instructions.*

Acknowledgements

If needed, acknowledgements should be included in a separate section at the end of the paper and above the reference list.

Reference list

The reference list should appear at the end of the main text and should contain a full list of sources cited in the paper. Each entry should first state the author's surname followed by her/his initials. The reference list should not use any abbreviations for book titles and periodical titles; please include the full title of referenced works. The same citation rules for referencing works in footnotes (see below) apply in all other cases. Works written in different scripts are grouped separately, with the works in the same script as the manuscript cited first and followed by works in other scripts grouped together. Each group should be alphabetized by the last name of the author and the following parts of the entry. Works with no author credited should be listed in alphabetical order of their titles. Only the pages cited in the paper should be listed. All non-Latin (Greek, Cyrillic etc.) entries should be accompanied by their Latin transliteration in accordance with the Transliteration Schemes for Non-Roman Scripts of the Library of Congress in Washington DC: http://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html.

Book and monograph entries in the reference list should not include page numbers, illustrations etc. cited in the paper. When citing articles published in periodicals and anthologies, the number of the first and last page should be included and separated by a dash with no spaces (–).

Examples:

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ξυγγόπουλος Α., *Υπαπαντή*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328–339 [Xyngopoulos A., *Ypapantē*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328–339].

Сарабьянов Д. В., *Спасопреображенский собор Мирожского монастыря*, Москва 2010 (Sarab′i͡anov D. V., *Spasopreobrazhenskiĭ sobor Mirozhskogo monastyri͡a*, Moskva 2010).

List of illustrations

The list of captions accompanying the illustrations should be provided in a separate document. The captions should be in the same language as the manuscript; if this language is not English, please provide captions in English as well. The captions should include information on the origin of the illustration (such as the institution, person, source or book they have been reproduced from).

Summary

The summary should be provided after the reference list, at the very end of the text. It should contain the title, author names, surnames and full afilation. A brief overview should not exceed 10% of the manuscript text. The summary should not include any references.

Figures, drawings, tables and other illustrations

All submitted artwork must be of high quality. The illustrations should not be included in the same file as the manuscript. They should be supplied in separate files in high-resolution .tiff or .jpeg files. Photographs and other illustrations that fail to comply with these criteria will not be eligible for publication. An article can have no more than 26 illustrations; in special cases, the Editorial Board might approve a larger number of illustrations. References to figures, drawings and tables should be specified in the main text in parentheses.

Citation rules and instructions

All used references and sources should comply with the traditional citation system used in the *Zograf* journal (see below).

If the manuscript uses Serbian, Greek or Russian as its main language, references and sources are listed in the original language and script of the cited publication. If the manuscript uses English, French, German or Italian as its main language, references and sources are listed in the Latin alphabet, while Cyrillic and other non-Roman entries, except Greek entries, should be Romanized in accordance with the Transliteration Schemes for Non-Roman Scripts of the Library of Congress in Washington DC (see above).

When referencing works in English (books, articles or web pages), please capitalize only the first word of the title and subtitle, as well as any proper nouns (sentence case).

The title of the paper should never be enclosed in quotation marks in its entirety unless it represents a quoted sentence or phrase. Quotation marks should be used in the title only to denote ambiguous or borrowed terms.

When referencing passages from the Bible please use abbreviations provided in the List of Abbreviations, depending on the main language used in the manuscript (texts in Serbian or Russian should use Cyrillic abbreviations; texts in French, English, Italian and German should use Latin abbreviations; Greek texts should use Greek alphabet abbreviations). First indicate the abbreviation of the corresponding book of the Bible (no punctuation marks) and then the Arabic numeral denoting the book number followed by a comma (,) and the line number. If referencing multiple consecutive lines, please include the first and last numbers of the cited lines separated by a dash with no spaces (e.g. J 1, 1; 1K 13, 4–10)

Comments provided in the footnotes at the end of the page should use the same language as the main text. The footnotes should use common Latin abbreviations regardless of the language used in the main text: v. (see); cf. (compare); *ibid.* (in the same place – always italicized); *op. cit.* (in the work cited – always italicized); idem/eadem (the same man/woman – used to avoid repeating the name of a male or female author); et al. (and others, and co-workers); ed. (edited by); trans. (translated by); n. (note); sqq. (and the following pages – when generally referencing consecutive pages); etc. (et cetera); Anon. (Anonymous); supra/infra (above/below).

Page numbers should not be preceded by an abbreviation (such as p. or pp.). If needed, the page number should be followed by these abbreviations: n. (note); cat. no. (catalog number); Fig., сл., εικ., fig./figs., Abb., илл. (illustration); T./Pl. (table).

I. Books (Monographs)

1. Known author

a. Single author

When referencing a book by a single author for the first time in a footnote, please do so in accordance with the following example: Initial of the author's name. Surname, *Title (Italic)*, Place and date of publication, number of page(s), notes, catalog entries, figures and tables referenced.

Example:

A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1934, 45–48.

- If a footnote references the same work and page as the previous one, please use the abbreviation *ibid*. (always italicized), which replaces all information stated in the previous footnote (author name, title, place and year of publication, page number, etc.). Do not use this abbreviation if the previous footnote contains more than one referenced work.
- If a footnote references the same work as the previous one but a different page, illustration or note, please include the corresponding numbers of these pages, figures, notes etc. after the abbreviation *ibid*.
- If a footnote references a different work by the author mentioned in the previous footnote, please use the abbreviation idem/eadem followed by the title, page number etc.
- If the author has two surnames separated by a hyphen, please use a hyphen with no spaces (e.g. N. Patterson-Ševčenko).
- When referencing a number of consecutive pages, please use a dash with no spaces (–) between the numbers of the first and last referenced page.
- If the publisher of a referenced work is based in two or more locations, use a dash with no spaces between the names of these places (e. g. London–Boston); if one these places has a two-word name, insert a dash with spaces between them (e.g. Beograd – Novi Sad; Oxford – New York).
- When citing the same work multiple times, the author can choose to replace the entry with an *op. cit.* abbreviation or with an abbreviated title; in both cases, the author's surname must be included (the initial of her/his name is omitted).

Examples:

Grabar, *op. cit.*, 45–48 or
Grabar, *L'Empereur*, 45–48.

Publishers, series (editions) and number of the publication in the series (edition) should be omitted.

b. Two or more authors

Please insert a comma between the names of the first and second author in the entry, as well as the names of the second and third.

Example:

K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 60–66.

c. More than three authors

If a book referenced in the footnotes or listed in the reference list has more than three authors, please include the name of the first author followed by the abbreviation et. al. If you would like to highlight the authorship of a particular chapter, please include the author's name and surname in parentheses at the end of the reference entry (after the number of the cited page or note).

Example:

E. Bakalova et al., *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, 28–39 (V. Kolarova).

2. No author credited

If the title page of the referenced work does not credit any authors, begin the citation with the italicized title of the work. If you would like to highlight the authorship of a particular chapter or passage, include the author's initials and surname in parentheses at the end.

Example:

Asinou acoss time. Studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus, ed. A. Weyl Carr, A. Nicolaïdés, Washington 2012, 70–73 (N. Patterson Ševčenko).

3. Chapters in publications

Chapters, articles or entries in a book, catalog, anthology, academic collection etc. should be cited using the Latin proposition **in:** (always followed by a colon) regardless of the language and script of the referenced publication. The title of the publication, as well as the chapter or article title should be italicized.

Example:

S. Kalopissi-Verti, *Collective patterns of patronage in the late Byzantine village. The evidence of church inscriptions*, in: *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, ed. J.-M. Spieser, É. Yota, Paris 2012, 125–135.

4. Lexicographic entries

Citing entries in lexicons, encyclopedias and dictionaries should begin with the title of the entry followed by the Latin proposition in: (always followed by a colon) and the title of the lexicon, encyclopedia or dictionary, its editor and place and year of publication. This is followed by the number of the relevant page or illustration and finally the initial and surname of the author. The cited entry and the title of the lexicon, encyclopedia or dictionary it was published in should be italicized (unless cited as an acronym).

Example:

Evangelist symbols, in: ODB II, ed. A. P. Kahzdan, A.-M. Talbot, New York – Oxford 1991, 762 (A. Weyl Carr).

II. Postgraduate dissertations and theses (PhD/MA)

Dissertations and theses should be cited in the same manner as books but should include information on the type of the work and the university or college it was awarded from (at the end of the entry, in parentheses).

Example:

T. Mark-Weiner, Narrative cycles of the Life of St. George in Byzantine art I–II, New York 1977 (doctoral dissertation, New York University).

III. Periodicals

Papers published in print journals should be cited like this: **Initial of the author's name. Surname, *Title of the paper* (Italic), Title of the journal and issue number (place and year/s of publication) number of the referenced pages, illustrations etc.**

Example:

T. Papamastorakis, *Ioannes "redolent of perfume" and his icon in the Mega Spelaion Monastery*, Zograf 26 (1997) 65–73.

– Arabic numerals should be used to denote the issue number. No comma is inserted between the year of publication and page number(s). When referencing multiple consecutive pages, please use a dash with no spaces (–) between the first and last page number. The place and date of publication should be in parentheses; however, the place of publication should be included only for lesser known periodicals with a local reach and only if the place of publication is not included in the title.

Examples:

C. Jolivet-Lévy, *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867–1056)*, Byzantion 57 (1987) 441–470.

Z. Skhirtladze, *The painting layers in the Church of the Saviour at Chvabiani and its donors*, Svaneti 3 (Tbilisi 2008) 85–91.

R. Rückert, *Zur Form der byzantinischen Reliquiare*, MJbK 8 (1957) 7–36.

When referencing different journals with an identical name, the place of publication should be added after the name and number of the periodical and before the year of publication in parentheses.

Examples:

..., Zbornik Narodnog muzeja 19/2 (Beograd 2010).

..., Zbornik Narodnog muzeja 7 (Čačak 1976).

If the year the journal covers does not correspond to the year of its publication, the year it covers should be indicated in parentheses and the year of publication immediately after the parentheses.

Example:

..., Balcanica 32–33 (2001–2002) 2003, 253–262.

When referencing English-language journals, keep the capitalization of the original journal title (title case).

Example:

R. Traquair, *Frankish Architecture in Greece*, Journal of the Royal Institute of British Architects 31 (1923) 33–86.

IV. Newspaper articles

When referencing newspaper articles use the following model: **Initial of the author's name. Surname, *Article title*, Magazine or newspaper name (date of publication)**.

Only Arabic numerals should be used.

Example:

W. J. Stillman, The ruins of Dioclea, The Times 32965 (Friday, May 21, 1890) 9.

V. Unpublished sources

Unpublished sources are cited beginning with general information and continuing with more specific details, in accordance with their systematization in the collection or institution where they are kept. Use the following model: Archives name, collection name (item number), box and/or folder number, item or document number, Title or contents of the document, date or year.

If the paper references two or more documents from the same collection, the full name of the collection should be used only in the first reference and followed by its abbreviated form (for details on abbreviating see below).

Example:

British School at Athens, Byzantine Research Fund, Schultz and Barnsley photo collection: WI.F–5.

VI. Electronic sources (web publications such as books, periodicals, anthologies and newspapers)

Books and articles retrieved from online periodicals, anthologies and newspapers follow the same guidelines for printed periodicals with the addition of the full web address (including http://...). The date of retrieval should be included in the Reference list in square brackets.

Example:

I. Iakobashvili, *Materials and methods of execution of early mediaeval murals in Upper Svaneti* – http://www.nukri.org/modules.php/:/temp/index.php?name=News&file=article&sid=580 [20. 2. 2017].

Abbreviations

Abbreviations for journals and books, series or handbooks should correspond to the *List of abbreviations* provided on the closing pages of the *Zograf* journal no. 40 (e.g. DOP, ZRVI, PG, PL, ODB etc.).

The authors can introduce their own abbreviations for journals, publications and document collections if they are not included in the *List of abbreviations*. In this case, enclose the abbreviation in parentheses after the first full citation.

Examples:

D. Nicolle, *Byzantine and Islamic Arms and Armour: Evidence for Mutual Influence*, Graeco-Arabica 4 (Athens 1991) 299–325 (henceforth: Graeco-Arabica = GA).

British School at Athens, Byzantine Research Fund, Schultz and Barnsley photo collection: WI.F–5 (henceforth: British School at Athens, Byzantine Research Fund = BSA BRF).

Editorial Board of Zograf

Списак скраћеница
List of abbreviations

АП = Археографски прилози

ВВ = Византийский временник

ВИИНЈ = *Византијски извори за историју народа Југославије* I–VI, Београд 1955–1986.

Глас САНУ = Глас Српске академије наука и уметности

Глас СКА = Глас Српске краљевске академије

Гласник ДКС = Гласник Друштва конзерватора Србије

Гласник ДСС = Гласник Друштва српске словесности

Гласник САД = Гласник Српског археолошког друштва

Гласник СНД = Гласник Скопског научног друштва

Гласник СУД = Гласник Српског ученог друштва

Годишњак СКА = Годишњак Српске краљевске академије

ДИ = Древнерусское искусство

ЕСИ = *Енциклопедија српске историографије*

ЗЗСК = Зборник заштите споменика културе

ЗЛУМС = Зборник за ликовне уметности Матице српске / Зборник Матице српске за ликовне уметности

ЗМПУ = Зборник Музеја примењене уметности

ЗНМ = Зборник Народног музеја

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института

ЗСМ = Зборник. Средновековна уметност. Музеј на Македонија

ЗФФ = Зборник Филозофског факултета

ИГ = Историјски гласник

ИЗ = Историски записи

ИСН = *Историја српског народа* I–III, Београд 1971–1993.

ИХМ = Искусство христианского мира

ИЦГ = *Историја Црне Горе* I–III, Титоград 1970.

ИЧ = Историјски часопис

ЈИЧ = Југословенски историјски часопис

КМЗ = Косовско-метохијски зборник

КН = Културно наследство

ЛМС = Летопис Матице српске

ЛССВ = *Лексикон српског средњег века*, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999.

ПИ = Проблеми на изкуството

ПКЈИФ = Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд

ППС = Православный Палестинский сборник

Свеске ДИУС = Свеске друштва историчара уметности Србије

СКГ = Српски књижевни гласник

СКМ = Старине Косова и Метохије

Споменик САН = Споменик Српске академије наука

Споменик СКА = Споменик Српске краљевске академије

ССА = Стари српски архив

ССРЛ = *Стари српски родослови и летописи*, ed. Љ. Стојановић, Сремски Карловци 1927.

ССЗН = *Стари српски записи и натписи* I–VI, ed. Љ. Стојановић, Београд 1902–1926.

ХЗ = Хиландарски зборник

ΑΑΑ = Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών

AB = Analecta Bollandiana

ABSA = The Annual of the British School at Athens

ΑΔ = Αρχαιολογικόν Δελτίον

AfSPh – Archiv für slavische Philologie

AH = Art History

AJA = American Journal of Archaeology

Anali Dubrovnik = Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku

Annuaire EPHE = Annuaire de l'École pratique des hautes études

ArtB = The Art Bulletin

AS = Art Studies

BB = Byzantinobulgarica

BCH = Bulletin de correspondence hellénique

BF = Byzantinische Forschungen

BHG = *Bibliotheca hagiographica Graeca* I–III, Bruxelles 1957.

BM = The Burlington Magazine

BMGS = Byzantine and Modern Greek Studies

BnJ = Byzantinisch-neugrechische Jahrbücher

ΒΣ = Βυζαντινά Σύμμεικτα

BS = Byzantinoslavica

BSt = Balkan Studies

BZ = Byzantine Zeitschrift

CA = Cahiers archéologiques

CB = Cahiers balkaniques

CIEB = Congrès international des études byzantines

CR = Corsi di cultura sull'Arte Ravennate e Byzantina

CSCO = Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium

CVS = Codices Vaticani Selecti

DACL = *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I–XV, ed. F. Cabrol, H. Leclercq, Paris 1924–1953.

Delehaye, *Synaxarium* = H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxariis selectis*, Bruxelles 1902.

ΔΧΑΕ = Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας

DOP = Dumbarton Oaks Papers

DOS = Dumbarton Oaks Studies
ECA = Eastern Christian Art
EChR = Eastern Churches Review
ΕΕΒΣ = Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
EHR = The English Historical Review
ELU = *Enciklopedija likovnih umjetnosti* I–IV, Zagreb 1966.
EO = Echos d'Orient. Revue d'histoire, de géographie et de liturgie orientales
FR = Felix Ravenna
GBA = Gazette des beaux-arts
Glasnik MKiM = Glasnik Muzeja Kosova i Metohije
GOTR = The Greek Orthodox Theological Review
GRBS = Greek, Roman and Byzantine studies
GZMBiH = Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine
IF = Istanbuler Forschungen
IM = Istanbuler Mitteilungen
JDAI = Jahrbuch der Deutschen Archäologischen Instituts
JECS = Journal of Early Christian Studies
JHS = Journal of Hellenic Studies
JNES = Journal of Near Eastern Studies
JÖBG/JÖB = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft / Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JRS = Journal of Roman Studies
JSAH = Journal of the Society of Architectural Historians
JTS = Journal of Theological Studies
JWCI = Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
KX = Κρητικά Χρονικά
LA = Liber Annuus. Studium Biblicum Franciscanum
LcI = *Lexikon der christlichen Ikonographie*
MJbK = Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
MTZ = Münchener Theologische Zeitschrift
OC = Oriens Christianus
OCA = Orientalia Christiana Analecta
OCP = Orientalia Christiana Periodica
ODB = *The Oxford Dictionary of Byzantium* I–III, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford 1991.
ΠΑΑΕ = Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας
PBSR = Papers of the British School at Rome
PG = *Patrologiae cursus completus. Series graeca*
PL = *Patrologia cursus completus. Series latina*
PPUD = Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji
RA = Revue de l'art
RAC = Rivista di Archeologia Cristiana
RAChr = Revue de l'art chrétien
RArch = Revue archéologique
RB = Revue biblique
RbK = *Reallexikon zur byzantinische Kunst*, ed. K. Wessel, Stuttgart 1963.
REB = Revue des études byzantines
REG = Revue des Études grecque
RES = Revue des études slaves
RIPU = Radovi Instituta za povijest umjetnosti
RQ = Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte
RRHA = Revue Roumaine d'Histoire de l'Art
RSBN = Rivista di studi bizantini e neoellenici
RSBS = Rivista di studi bizantini e slavi
SBN = Studi bizantini e neoellenici
SC = Sources chrétiennes
SHP = Starohrvatska prosvjeta
SK = Seminarium Kondakovianum
TM = Travaux et Mémoires
WI = Word and Image
WJK = Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte
ZcK = Zeitschrift für christliche Kunst
ZK = Zeitschrift für Kunstgeschichte

Скраћенице назива књига Светог писма на српском, руском, грчком и латинском језику

Abbreviations of books of the Bible in Serbian, Russian, Greek and Latin

Пост	Изл	Лев	Бр	Понз	ИНав	Рут	1Сам	2Сам	1Цар
2Цар	1Дн	2Дн	Језд	Нем	2Језд	Тов	Јдт	Јест	Јов
Пс	Пр	Пнп	Проп	Сир	Ис	Јер	Плач	ПЈер	Вар
Јез	Дан	Ос	Јл	Ам	Авд	Јон	Мих	Нм	Ав
Соф	Аг	Зах	Мал	1Мак	2Мак	3Мак	3Језд		

Мт	Мк	Лк	Јн	Дап	Рм	1Кор	2Кор	Гал	Еф
Флб	Кол	1Сол	2Сол	1Тим	2Тим	Тит	Флм	Јев	Јак
1Пт	2Пт	1Јн	2Јн	Јуд	Отк				

Бт	Ид	Лв	Чс	Вт	Нв	Сд	Рф	1Ц	2Ц
3Ц	4Ц	1Х	2Х	Ез	Нм	Ес	Ив	Пс	Пр
Ек	Пн	Ис	Ир	Пл	Из	Дн	Ос	Ил	Ам
Аи	Ио	Мх	На	Ав	Сф	Аг	Зр	Мл	

1М	2М	3М	Вх	2Е	3Е	Иф	По	Пм	Сх
То									

Мф	Мк	Лк	Ин	Де	Ик	1П	2П	1И	2И
3И	Иу	Рм	1К	2К	Гл	Еф	Фл	Кл	1Ф
2Ф	1Т	2Т	Ти	Фм	Ер	Ои			

Γεν	Ἔξ	Λευ	Αρ	Δτ	Ιης	Κρ	Ρουθ	ΑΒας	ΒΒας
ΓΒας	ΔΒας	ΑΠαρ	ΒΠαρ	ΑΕσδ	ΒΕσδ	Νε	Τωβ	Ιδθ	Εσθ
ΑΜακ	ΒΜακ	ΓΜακ	Ψλ	Πρμ	Εκ	Ασμ	Ιωβ	Σολ	Σειρ
Ωσ	Αμ	Μιχ	Ιλ	Οβδ	Ιων	Νμ	Αβ	Σφν	Αγγ
Ζαχ	Μαλ	Ησ	Ιερ	Βαρ	Θρ	ΕπΙ	Ιεζ	Δν	

Μτ	Μκ	Λκ	Ιω	Πραξ	Απ	Ρωμ	ΑΚορ	ΒΚορ	Γαλ
Εφ	Φιλ	Κολ	ΑΘεσ	ΒΘεσ	Εβρ	ΑΤιμ	ΒΤιμ	Τιτ	Φλμ
Ιακ	ΑΠε	ΒΠε	ΑΙω	ΒΙω	ΓΙω	Ιούδα			

Gn	Ex	Lv	Nu	Dt	Jos	Jdc	Rth	1–2Sm	1–2Rg
1–2Chr	Esr	Neh	Tob	Jdth	Esth	Job	Ps	Prv	Eccl
Ct	Sap	Sir	Is	Jr	Thr	Bar	Ez	Dn	Hos
Joel	Am	Ob	Jon	Mch	Nah	Hab	Zph	Hgg	Zch
Ml	1–2Mcc								

Mt	Mc	L	J	Act	R	1–2K	G	E	Ph
Kol	1–1–2T	Tt	Phm	H	1–2P	1–3J	Jc	Jd	Ap

Zograf. A Journal of Medieval Art, Number 40, Belgrade 2016
UDK 7 (091) “04–17”, ISSN 0350–1361

CONTENTS

Zograf

A Journal of Medieval Art
Number 40, Belgrade 2016

Published by

The Institute of Art History
Faculty of Philosophy – University of Belgrade
Čika Ljubina 18–20, 11000 Belgrade, Serbia

http://www.f.bg.ac.rs
e-mail: zograf@f.bg.ac.rs
Fax: +381 11 2639–356
Phone: +381 11 2637–124

Editorial Board

Gojko Subotić (Serbian academy of sciences and arts, Belgrade), *Janko Maglovski* (Institute of Art History, Belgrade), *Marica Šuput* (University of Belgrade), *Danica Popović* (Serbian academy of sciences and arts, Institute for Balkan studies), *Smiljka Gabelić* (Institute of Art History, Belgrade), *Valentino Pace* (University of Udine and Trinity College, Rome), *Sophia Kalopissi-Verti* (University of Athens), *Ivan Stevović* (University of Belgrade), *Miodrag Marković* (University of Belgrade), *Dragan Vojvodić* (University of Belgrade), *Engelina Smirnova* (Lomonosov Moscow State University), *Elka Bakalova* (Bulgarian academy of sciences, Sofia), *Catherine Jolivet-Lévy* (University of Paris 1: Pantheon-Sorbonne, L'École pratique des hautes études), *Cvetan Grozdanov* (Macedonian academy of sciences and arts, Skopje), *Milan Radujko* (Institute of Art History, Belgrade), *Jelena Erdeljan* (University of Belgrade), *Sharon Gerstel* (University of California, Los Angeles – UCLA), *Dragana Pavlović* (University of Belgrade)

Editor

Dragan Vojvodić

Secretary

Dragana Pavlović

Ова свеска штампана је средствима
Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарства културе и информисања Републике Србије

Лектура
Ивана Игњатовић

Преводи предговора, упутстава и резимеа на енглески језик
Миљана Протић

Превод приказа са енглеског на српски језик
Миљана Матић

Класификација
Весна Тодоровић

Компјутерска припрема
Досије Студио, Браће Недића 29, 11000 Београд

Индексирање
doiSerbia (www. doiserbia.nb.rs)

Дистрибуција – Journal distribution
Bookbridge d.o.o., Dubljanska 47, Beograd
http://www.bookbridge.rs; bookbridge@bookbridge.rs
Stylos d.o.o., Futoški put 67, Novi Sad
www.stylos.rs; prodaja@stylos.rs

Сви чланци прихваћени су за објављивање на седници Редакције *Зографа*
одржаној 23. септембра 2016. године

Штампа
ЈП Службени гласник, Краља Милутина 27, 11000 Београд

Тираж
300 примерака

Београд
2016

ISSN 0350–1361
УДК 7 (091) "04–17", ISSN 0350–1361

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
7

ЗОГРАФ: часопис за средњовековну уметност / уредник Драган Војводић. – 1966, бр. 1– . – Београд: Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1966– (Београд: Службени гласник). – 33 cm

Годишње. – Текст на срп. и енгл. језику. – Друго издање на другом медијуму: Зограф (Online) = ISSN 2406-0755
ISSN 0350-1361 = Зограф
COBISS.SR-ID 16175106